شعر أبي مدين التلمساني

(الرؤيا و التشكيل)

تصميم الغلاف للفنان: اسماعيل نصرة

❑❑

أ. د. مختــار حبــار

شعر أبي مدين التلمسانـي

(الرؤيا و التشكيل)

دراسة

من منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق – 2002

مقدمة:

لقد عمل الشعراء الصوفية الرواد، ومنهم أبومدين التلمساني (-594 هـ) الذي اتخذنا من شعره نموذجا في هذه القراءة، على أن يخلقوا شكلا للقصيدة الصّوفية متميّزا من مثيله في القصيدة التّقليدية، يخضع في بنائه للتّجربة الصّوفية العملية المتميّزة في الثّقافة العربيّة الإسلامية، ومحاولة تحديد هذا الشّكل، بوصفه بنية لسانية سطحية، وتحديد هذه التّجربة، بوصفها بنية عميقة دالّة، ومحاولة إيجاد العلاقة التّفاعلية بينهما، أو فلنقل بين التّشكيل والرّؤيا، يعدّ المحور المنهجي الذي قامت عليه هذه الدّراسة في فصولها الأربعة.

ولقد حاولنا تحديد ذلك كلّه وتلخيصه،في الرّسم البياني للتّجربة الشّعريّة الصّوفية العملية، الذي ذيلنا به مدخل هذه الدّراسة، فقد اعتبرنا فيه: الخطاب الشّعري الصّوفي : (علامة كبرى)، لها دالّ كليّ، هو بنيتها السّطحية الكليّة المتشكّلة من: الهيكل العام للخطاب الشّعري الصّوفي، المتكوّن من قسمين كبيرين لا ثالث لهما، هما قسم الغياب، وقسم الحضور، على التّداخل أحيانا والتّقابل أحيانا أخرى، وهو ما درسناه بالتّفصيل في الفصل الأوّل.

ومن : موضوعات أو تيمات هي أساس التّشكيل الشّعري في كل من القسمين السّابقين : الغياب والحضور، بعض هذه الموضوعات أو التيمات يختصّ بتشكيل قسم الغياب مثل: الطلل والحنين والرّحلة، وبعضها يختصّ بتشكيل قسم الحضور، مثل: الخمر والمقام والحال، وبعضها الآخر، يختصّ بتشكيل القسمين معاً، هي تيمة الغزل الأساسية في كل خطاب شعري

صوفي، وهو ما درسناه بتفصيل في الفصل الثاني.

ومن أساليب مركبة، تشكلت منها الموضوعات أو التيمات السابقة، اقتصرنا على رصد العيون منها، وإحصاء ما هيمن منها، وما اعتبرناه من مقتضيات الخطاب الشّعري الصّوفي، وذلك مثل أسلوب التّقابل، والتّمثيل، والتّجريد، والأسلوب القصصي، والتناص، وهو ما درسناه وحلّلناه في الفصل الثّالث.

ومن : مفردات معيّنة مخصوصة، مكرورة تكراراً ملحوظاً، تشكّلت منها الموضوعات أو التيمات السّابقة، بما فيها الأساليب السّابقة، أحصيناها وحصرناها في معاجم شعرية أربعة، كلّ معجم منها يتفرّع إلى جدولين على التقابل أحيانا، وعلى التّرابط والجدل أحيانا أخرى، بلغت ثمانية جداول معجمية، جمعناها على أساس تحديد العلاقة فيما بينها، والمعاجم الأربعة هي : معجم الغزل وما في حكمه ، والطلل والرحلة وما في حكمهما، والمعجم الخمري وما في حكمه، والمعجم الوظيفي الصّوفي وما في حكمه، وهو ما حاولنا دراسته وتحديد وظائفه في الفصل الرّابع والأخير، هذا من جهة. ومن جهة أخرى فقد اعتبرنا في ذلك الرسم البياني: أنّ الخطاب الشعري الصوفي بوصفه علامة كبرى، لها دالّ كلي سبق توضيحه، ولها مدلول كلي أيضا، هو بنية الخطاب العميقة الدالة، وهي البنية التي رسمناها في شكل مثلث، تلخّص أبعاد التجربة الصوفية الثلاثة : فالسلوك الصّوفي العملي يبدأ من موقع الخلق(1) الذي يسمى الفرق الأول في زمن آنات الغياب، ثم يتجه نحو الحق في قمة المثلث حيث يتم الجمع في لحظة آنية واحدة من الآنات الزمنية أي: الوقت الصوفي، ثم يأتي بعده صحو الجمع والعودة إلى موقع الخلق(2) الذي يسمى الفرق الثاني ليعيش زمن آنات الغياب مرة أخرى ، وفي هذه المرحلة يلتفت السالك نحو لحظة الحضور ليصف حضوره أو تجربته في القول الأدبي أو الشعري.

وأما العلاقة بين الدال الكلي، الذي سبق توضيحه والذي ليس شيئا غير الخطاب الشعري في تشكله النمطي، وبين المدلول الكلي، الذي سبق توضيحه أيضا والذي ليس شيئا غير التجربة الصوفية بمراحلها النمطية الثلاثة، فإنها علاقة تفاعلية فيما بينهما، ومن ثمة جاء عنوان هذه الدراسة

محايثا لطرفي العلامة الكبرى، مركبا من : "الرؤيا والتشكيل"، ودالا على الخيط المنهجي الذي ينتظم هذا العمل في فصوله وأجزائه.

ولعله قد اتضح أن القصد من "الرؤيا" هو البنية العميقة أو الذهنية أو الأيديولوجية أو المرجعية أو الكاتب الضمني، مما يتضمن رؤيا الصوفية للعالم، وهي الرؤيا التي ألفيناها ثابتة وموحدة بين زمرة من المثقفين في تراثنا الإسلامي، هم جماعة المتصوفة على العموم، ومنهم أبومدين على الخصوص، وهي الرؤيا التي تتحكم في تشكيل بنية الخطاب الشعري الصوفي تشكيلاً نمطيا محددا، كما سبق أن أوضحناه، وكما سندرسه في فصول هذا العمل، وأن القصد من "التشكيل" هو البنية اللسانية السطحية التي تجسد تلك الرؤيا وتتشكل بمشيئتها وإرادتها، من حيث إنّ البنية العميقة هي التي تسوس البنية السطحية وتتحكم في بنائها، وأن القصد من "الواو" هو العلاقة التفاعلية بين (الرؤيا/التشكيل) أو بين البنية العميقة الدالة، التي تجسد (سيمانتيقية) الخطاب الشعري الصوفي ومنبعه، وبين البنية اللسانية التي تمثل (سيميائية) ذلك الخطاب.

ونهدف من وراء هذا العمل إلى تحليل بنية الخطاب الشعري الصوفي عند أبي مدين التلمساني بالخصوص، في إطار الخطاب الشعري الصوفي على العموم، وإلى محاولة وضع وظائف قارة لهذا الخطاب تكون منطلقا لقراءة أي نص شعري صوفي والاقتراب من فهمه، هذا الخطاب الذي قلما تجردت له الأقلام لقراءته بطريقة ما من طرق القراءة الحديثة، مثلما تجردت لقراءة الخطاب الأدبي العادي، على الرغم من أن تراثنا الشعري العربي عموماً، ومنه المغاربي خصوصاً، حافل بهذا اللون من الشعر، وربما غلب من حيث الكثرة والنضج الفني على اللون العادي منه.

نسأل الله التوفيق والسداد

**

مدخل:

1 ـ أبو مدين التلمساني:

هو أبو مدين شعيب بن الحسين الأنصاري الأندلسي، ولد بحوز إشبيلية ،وتعلم بفاس، ثم حج، وعند أوبته استوطن بجاية ، توفي قرب تلمسان سنة 594 هجرية ، ودفن بقرية العباد في تلمسان، وضريحه بها مشهور مزار .

ترجم أبومدين لنفسه ، وتناقل ترجمته عدد من المؤلفين (1) ، ومما جاء فيها : أنه لما توفي والده ، كلفه أخوته – وكان أصغرهم سنا – برعي مواشيهم التي ورثوها ، عن والدهم، فكان – أثناء ذلك – إذا رأى مصلياً أو قارئاً دنا منه ، وكان يجد في نفسه غماً عظيماً لكونه لا يفعل مثله ، فيحدث إخوته بما يجد ، فينهونه ويأمرونه بالسهر على رعاية مواشيهم .

اشتد غمه على ما هو فيه ، وقويت عزيمته على طلب مسالك العلم. ترك الماشية ، وفر طالباً لما تاقت إليه نفسه ، فأدركه أحد إخوته ورده ثم هدده بالحربة ، لكنه ما لبث أن فر بالليل ، فأدركه بعض إخوته وسل عليه سيفه وضربه به ، فتلقى الفتى الضربة بعصاه ، ثم سار حتى وصل البحر، حيث وجد خيمة بها ناس ، و خرج إليه منها شيخ ، سأله عن أمره ، فأخبره بمسألته، فأشار عليه : أن انصرف إلى الحاضرة حتى تتعلم العلم ، فإن الله تعالى لا يعبد إلا بالعلم .

رحل أبو مدين إلى العدوة، و نزل بطنجة، و منها سار إلى سبتة، حيث اشتغل مع الصيادين طلباً للعيش، و لكن نفسه حدثته: أن ليس ذلك هو القصد الذي سافر من أجله، فانصرف إلى مراكش، و قصد بها جماعة الأندلس، فكتبوا اسمه في زمام الأجناد، فقال لبعضهم: ((إنما جئت للقراءة))، فقيل له: ((عليك بفاس))، فسار إليها، و أقام بها، و لازم جامعها، حيث تعلم فرائض الوضوء والصلاة.

وكان يتردد بفاس على مجالس العلماء، لكنه لم يكن يفهم عنهم شيئا، إلى أن جلس مجلساً كلما تكلم صاحبه بكلام ثبت في قلبه و حفظه، فسأل عن الشيخ، فقيل له:((إنه أبو الحسن بن حرزهم))، فلما فرغ الشيخ من درسه، دنا منه أبو مدين، و قال له: ((حضرت مجالس كثيرة، فلم أثبت على ما يقال، و أنت كلما سمعت منك حفظته، فقال له: هم يتكلمون بأطراف ألسنتهم، فلا يجاوز كلامهم الآذان، و أنا قصدت الله بكلامي فيخرج من القلب)) .

كان – إذن – الزاهد الصّوفي أبو الحسن عليّ بن حرزهم (– 559 هـ) أول شيخ تعلق به قلب أبي مدين، فلازمه و تردد على مجلسه، و كان مما قرأه و أخذه عنه: "الرعاية لحقوق الله" للحارث المحاسبي، و "إحياء علوم الدين" للإمام الغزالي، ثم تردد على مجلس فقيه فاس و عالمها أبي الحسن بن غالب القرشي (– 568 هـ) و أخذ عنه: "كتاب السّنن في الحديث" للأمام أبي عيسى الترمذي، بينما أخذ التّصوف، بوصفه علماً نظرياً، عن الشيخ أبي عبد الله الدقاق الذي كان يتردد من فاس إلى سجلماسة، و الذي كان يقول عن تلميذه: ((أنا وليّ أخذ عنه الشيخ أبو مدين علم التصوف)) .

أما التّصوف بوصفه سلوكاً عملياً، فقد مارسه أبو مدين على يد الشيخ أبي يعزى(– **572** هـ)، الذي كان يعد في هذا الجانب مصباح عدوة القرويين من فاس، و الذي حكيت عنه أعاجيب الأخبار في الكرم و الكرامات، لخصها أبو مدين في قوله: ((طالعت أخبار الصالحين من زمان أويس القرني إلى زماننا، فما رأيت أعجب من أخبار أبي يعزى، و طالعت في كتب التصوف فما رأيت كالإحياء للغزالي)) .

و كان أبو يعزى يمتحن مريديه امتحاناً عسيراً في بداية السلوك، ليختبر صدق الإرادة من زيفها في المريد، و قد سجل أبو مدين جانباً من الابتلاء و الاختبار الذي تعرض له مع شيخه، فقال: ((سمعت الناس يتحدثون بكرامات أبي يعزى، فذهبت إليه في جماعة توجهت لزيارته، فلمّا وصلنا جبل " إيروجان "، و دخلنا على أبي يعزى، أقبل على القوم دوني، فلمّا أُحضِر الطّعام منعني من الأكل، فقعدت في ركن الدار، فكلما أحضر الطعام و قمت إليه انتهرني، فأقمت على تلك الحال ثلاثة أيام و قد أجهدني الجوع، و نالني الذّل، فلما انقضت ثلاثة أيام، قام أبو يعزى من مكانه، فأتيت إلى ذلك المكان، و مرغت و جهي فيه، فلما رفعت رأسي نظرت فلم أر شيئا، و صرت أعمى، فبقيت أبكي طول ليلتي)). ثم قال : ((فلما أصبحت استدعاني وقال لي: اقرب يا أندلسيّ! فدنوت منه، فمسح

بيده على عيني فأبصرت ، ثم مسح بيده على صدري وقال للحاضرين : هذا يكون له شأن عظيم ، أو قال كلاماً هذا معناه ، فأذن لي في الانصرا ف)).

وقد ظل أبومدين ، بعد ذلك ، يتردد إلى زيارة أبي يعزى ، وكان أبويعزى يقربه منه ، ويقول له :((أأشك أرجاز الأندلس)) ، ومعناه : تعال يارجل الرجال الأندلسي . وبذلك فقد جمع أبومدين بين التصوف النظري، والتصوف العملي جمع علم وعبادة .

رحل أبومدين ، بعد ذلك ، إلىالمشرق قصد أداء فريضة الحج ، وقد روي أنه تعرف في عرفة بالشيخ عبد القادر الجيلاني الحسني (– 561هـ) رأس الطريقة القادرية، وأنه أخذ عنه في الحرم الشريف كثيراً من الأحاديث ، وألبسه خرقة الصوفية ، وأودعه كثيراً من أسراره ، وأن أبامدين كان يفتخر بصحبته ، ويعده أفضل مشائخه الأكابر ، فيكون أبومدين–بذلك– أول من نقل الطريقة القادرية إلى بلاد المغرب .

ولما عاد أبومدين من المشرق ، تردد في بلاد " إفريقية " أي تونس ، ثم استقر به المقام في بجاية، وهي المدينة التي كان يفضلها على كثير من المدن ، والتي كان يقول عنها : ((إنها معينة على طلب الحلال)) وكانت بجاية يومئد قد بلغت أوج إشعاعها الثقافي و الحضاري على عهد الحماديين : (408 –547 هـ) ، ثم علىعهد الموحدين بعدهم وقد عاصر أبومدين العهدين ، وإن كنا لا نعرف بالتدقيق المدة التى قضاها على عهد الحماديين، فإنها بالتقريب لا تقل عن ست عشرة (16) سنة ، وذلك بدليل قول تلميده: محمد بن عليّ بن حماد الصنهاجي : ((أنه سمع عليه كتاب " المقصد الأسنى " وكان ذلك بداره ببجاية سنة 531 هـ)) (2) ، غير أن المدة التي قضاها في عهد الموحدين كانت أطول من ذلك، إذ بلغت زهاء سبع وأربعين سنة (3) .

وإذا كانت بوادر النبوغ العلمي والصوفي قد ظهرت على أبي مدين في فاس ، فإن مناقب الشهرة وألقابها ، التى طبقت الآفاق ، مثل : " شيخ المشائخ " والجامع بين " الحقيقة والشريعة " وصاحب " مقام التوكل " ومخرج " الألف شيخ " و " علم العلماء " و " الحافظ " و " المفتى" وصاحب " الكرامات والخوارق " و " القطب الغوث " ، قد نالها في أغلبها وهو في بجاية التي أحبها وفضلها على غيرها من المدن ، وهي المدينة التي تصدى فيها للتدريس والتربية ، وخرج فيها دفعات من طلاب علمي الظاهر والباطن على طريقة أستاذه أبي يعزى ، ومما كان يدرسه لهم : كتاب " المقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى"

للإمام الغزالي ، الذي ذكر أنه بث فيه بعض "أسرار المكاشفة".

ولقد كان أبومدين متحفظاً أثناء تدريسه " للمقصد الأسني " إذ كان يأمر طلابه ((أن لا يقيدوا عنه شيئاً مما يقوله في هذا الكتاب))، لأن عيون الدولة الموحدية، المتعصبة لمسائل علم الظاهر كالفقه و علم الكلام، كانت تراقبه و تتوجس منه خيفة من شهرته و كثرة طلابه و أصحابه و عموم أتباعه الذين أصبحوا يشكلون قوة لها خطرها على الدولة القائمة على مذهب مخالف.

و كذلك كان مآله مع السّلطة الموحدية في آخر حياته، فقد تناقل الرواة أن الشيخ ((لما اشتهر أمره ببجاية وشي به بعض علماء الظاهر عند يعقوب المنصور، و قال: إنه يخاف منه على دولتكم، فإن له شبهاً بالإمام المهدي، و أتباعه كثيرون في كل بلد، فوقع في قلبه، و أهمه شأنه، فبعث إليه في القدوم عليه ليختبره، و كتب لصاحبه ببجاية بالوصية و الاعتناء به، وأن يحمله خير محمل)) (4) .

فلما أخذ أبو مدين يستعد للسفر إلى مراكش، عاصمة الدولة الموحّدية، للمثول بين يدي يعقوب المنصور، خليفة الدولة الثالث الذي امتدت ولايته من 580 إلى 595 هجرية، شق ذلك على أصحابه، وخافوا أن يصيبه منه مكروه، فطمأنهم الشيخ و كان مما قاله لهم:((شعيب شيخ كبير ضعيف لا قوة له للمشي، و منيته قدّرت بغير هذا المكان، و لابد من الوصول إلى موضع المنية، فقيض الله لي من يحملني إلى مكان الدفن برفق، و يسوقني إلى مرام المقادير أحسن سوق، و القوم لا أراهم ولا يروني)) (5) ، يقصد السّلطان، فرق حالهم لذلك، و طابت نفوسهم، لاعتقادهم أن ذلك من "كراماته".

فلما وصل الموكب به إلى و لاية تلمسان، مرض الشيخ مرض الموت، و لما وصل إلى وادي يسّر اشتد مرضه، فنزلوا به هناك، حيث وافته المنية، عن نحو خمس و ثمانين سنة، و حمل الجثمان إلى قرية العباد، مدفن الأولياء، و كانت جنازته يوماً مشهوداً، خرج فيها أهل تلمسان عن بكرة أبيهم، تقديراً منهم للولّي الكبير، و منذ ذلك الحين، صارت تلمسان مدينة الوليّ سيدي أبي مدين، يعرف بها وتعرف به ويحتمي بها وتحتمي به .

2 - أثره:

ولقد ملأ أبو مدين – رحمه الله – الدنيا و شغل الناس بما روي عنه من " كرامات " و خوارق العادات (6) وبما أثر عنه من منثور الكلام و منظومه الصوفي، و لكن أغلب آثاره و انشغالات العارفين بها، مازالت مفرقة و مشتتة في

المظان القديمة تنتظر من يتتبعها فيجمعها و يحققها تحقيقاً علمياً، و يصنفها في سفر أو أسفار، كيما يسهل على الدارسين الوصول إليها لمدارستها و الانتفاع بها في مجالاتها المختلفة.

فقد كان الشيخ فقيهاً مفتياً، و كان الناس يقصدونه أو يراسلونه من أطراف الأرض للاستفتاء فيفتيهم، و كان للشيخ " مواقف و مخاطبات " صوفية على شاكلة مواقف البسطامي و النِّفَّري ومخاطباتهما الصوفية، وكانت له " منامات " رمزية، و ذكر صاحب الكواكب الدرية أن الشيخ قد ترك ((تصانيف منها كتاب أس التوحيد)) كل ذلك، و ربما غيره، من تراث الشيخ مازال في أغلبه في حكم الضياع و النسيان، ينتظر من يجمع شتاته، و يحقق فيما صح منه للشيخ فينسبه له، و ينفي عنه مالم يصح مما نسب إليه سهواً أو عمداً، كما سنرى أمثلة من ذلك بعد قليل.

و كان الشيخ إلى جانب ذلك قوّالاً للحكمة ناظماً للشعر، بما في ذلك الموشحات و الأزجال، وقد اعتنى بجمعهما الشيخ العربي بن مصطفى الشوار التلمساني (+1275 هـ) شيخ الزاوية العلوية بتلمسان، و نشرهما في سفر واحد نجله محمد بن العربي بمطبعة الترقي في دمشق سنة 1938م بعنوان: ديوان الشيخ سيدي شعيب أبي مدين، و هو عمل لم نجد أحداً قد سبقه إليه، أو أعاد غيرُه بعدَه تحقيق الديوان تحقيقاً جديداً حتى الآن، في حدود علمنا.

و على الرّغم مما بذله المرحوم من جهد مشكور، فإن الديوان مازال في حاجة إلى إعادة تحقيق، و ذلك لتوثيق ما به من حِكَم، و الإشارة إلى مظانها المخطوطة المتواجدة في أغلبها بالمكتبة الظاهرية بدمشق(7) ، و لتوثيق ما به من قصائد، و إلحاق أخرى به من الشوارد التي تنقصه، و التي لم تمتد إليها يد الشيخ ففاتته، و ذلك مثل القصيدة اللامية التي هي في الاستغاثة و الأدعية، و عدتها خمسة و عشرون بيتا، أولها (8):

لِأَلْطَافِكَ الحُسْنَى مَدَدْتُ يَدَ الرَجَا	**وَ حَالِي كَمَا تَدْرِي، وَأَنْتَ المُؤَمَّلُ**
قَصَدتُكَ مَلهُوفًا فُؤَادِي لِمَا طَرَا	**وَ أَنْتَ رَؤُوفٌ مُحسِنٌ مُتَفَضِّلُ**

و آخرها:

وَ أَزْكَى سَلاَمٍ لاَ يَزَالُ عَبِيرُهُ	**يَفُوقُ عَلَى المِسْكِ الذَّكِيِّ وَ يَفْضُلُ**
وَآلٌ وَ أَصْحَابٌ، بُدُورٌ وَسَادَةٌ	**تَحَلُّوا فَكُلٌّ فِي حُلاَهُ مُكَمَّلُ**

و مثل القصيدة النونية الخمرية، و التي هي من أشهر قصائد سيدي أبي مدين الصوفية، و التي تعد من بواكير القصائد الخمرية الصوفية، و التي يكون ابن الفارض قد استلهم منها قليلا أو كثيرا لصناعة ميميته الخمرية المشهورة، و عدتها خمسون بيتا، أولها(9) :

أَدِرْهَا لَنَا صِرْفًا وَ دَعْ مَزْجَهَا عَنَّا فَنَحْنُ أُنَاسٌ لاَ نَعْرِفُ الْمَزْجَ مُذْ كُنَّا

وَ غَنِّ لَنَا فَالْوَقْتُ قَدْ طَابَ بِاسْمِهَا لِأَنَا إِلَيْهَا قَدْ رُحْنَا بِهَا عَنَّا

و آخرها:

وَ حَتَى غُصُونُ الْبَانِ مَالَتْ تَرَنُّمًا وَ غَنَّتْ عَلَيْهِ كُلُّ صَادِحَةٍ شَجْنَا

أَهَلْ عَائِدٌ لِيَ وَقْتٌ كَيْ أَرَى بِهَا خَيَالَ سِوَى زَائِرِ مَضْجَعِي وهَنَا

كما يحتاج الدّيوان، في موشحاته و أزجاله، إلى وقفات متأنية، و ذلك للتحقيق في و جهة النظر التي ذهبت إلى ((أن الششتري كان أول من استخدم الزجل في التصوف، كما كان ابن عربي (– 638هـ) أول من استخدم الموشح في مجال التصوف، و أن للرجلين فضل السبق في هذا المضمار، و إلى أن ما ينسب لأبي مدين من هذا الفن هو في غالبه لأبي الحسن الششتري (610– 6 هـ) (10)، وهي وجهة نظر إذا صحت فإنها لا تنفي سبق أبي مدين إلى نظم الموشح الصوفي فحسب، و لكنها تنفي أيضا أن يكون الرجل قد نظم الموشح، مثلما نظم القصيدة التقليدية، و هي وجهة نظر خطيرة، إذ بموجبها ينبغي شطب ما مقداره ثمانية عشر موشحا منسوبة لأبي مدين و مثبتة كلها في ديوانه، دفعة واحدة و بجرة قلم، و هو الأمر الذي لا نرجحه و لا نذهب معه في غياب التحقيق و التوثيق العلمي.وتلك مشكلة حقاً ، ولكنها لاتحلها وجهات النظر التي لا سند لها، بقدر ما يمكن أن تحسم بالجهود الشاقة التي مافتئت تبذل في تحقيق بعض المظان التي عرضت لأبي مدين واهتمت بتدوين بعض نظمه، وعلى سبيل المثال فإن الموشح الذي مطلعه:

ياعيني لازمي السّهرطول الليالي عشقي في محبوبي اشتهر رقوا لحالي

ورد في ديوان أبي مدين، كما ورد في ديوان الششتري و ورد أيضا في (الجواهر الحسان)(11) منسوباً لأبي مدين، ومع ذلك ليس في مقدورنا الآن أن نقول الكلمة الأخيرة في صحة نسبة هذا الموشح أو الزجل ، ولا في غيره من

الموشحات الأخرى والأزجال مما قد ندارسه للشيخ مع القصيدة التقليدية التي لا يحوم شك ولاريب حول نسبتها إلى أبي مدين، و نرجح – مسبّقاً – أن أبا مدين قد نظم الموشح و الزجل إلى جانب القصيدة التقليدية، و أنه قد سبق ابن عربي و الششتري إلى نظمها، و ذلك لأن المدرسة المَدْيَنِيَة في بجاية التي ترددا عليها و أخذا عنها كان لها أثرها عليهما في الأخذ الصوفي و التقليد الفني معا.

ونشير في آخر هذا الجزء إلى أن مجموع نظم الديوان قد بلغ زهاء سبع و أربعين منظومة، منها حوالي ثمانية عشر موشحا، وحوالي تسع وعشرين قصيدة، مابين مقطوعة ومطولة، وقد أضفناإليها في الدراسة القصيدتين المذكورتين سابقاً، اللتين خلا منهما الديوان، وقد ركزنا في درسنا على القصائد أكثر منه على الموشحات، للأسباب التي ذكرنا آنفاً، مع الإشارة، عند الاقتضاء، إلى مظان أخرى غير الديوان .

3 - الرؤيا والتشكيل :

ربما كان من الأجدى لنا وللقارئ أن لا ينصرف همنا انصرافاً مباشراً إلى تحديد مفهوم ((الرؤيا والتشكيل)) تحديداً نقدياً مجرداً، بقدر ما ينصرف إلى تحديد ذلك تحديداً عملياً، وذلك بالإشارة المختزلة إلى بعض الأعمال النقدية التى انشغل أصحابها بقراءة بعض الأعمال الإبداعية قراءة استكشافية، تحاول أن تربط بين فضاء النص الأدبي بوصفه قابلاً أو تشكيلاً، وبين دلالته العميقة أو نواته أو رؤيته، بوصفها فاعلاً أوقائلاً حقيقياً . ذلك لأن التفسير الصحيح أوالقريب من الصحة، لأي شكل من الأشكال التعبيرية، لايستقيم إلاباستكشاف المنابع التى صدرت عنها تلك الأشكال التعبيرية .

إن أقرب الأعمال إلى موضوعنا، هي تلك الأعمال التى انشغل أصحابها بمحاولتهم الجادة، في قراءة القصيدة الجاهلية، خصوصاً مقدماتها الطللية، قراءة أنطولوجية، حاولت أن تنظر في أجزاء القصيدة، وأن تفهم بنيتها السّطحية، أوالفنية، ثم الغوص غوصاً أنطولوجياً – تاريخياً بحثاً عن البنية العميقة أوالذهنية، قبل أن تبدأ عملية التفسير التى لا تستقيم بدون استكشاف النواة والمنبع، ولعل صعوبة المنهج في هذه العملية، هو الانطلاق من المعلوم، أي من البنية السّطحية، التى ظلت تقليداً متوارثاً حينا من الدهر، بحثا عن المجهول، أي البنية العميقة، التى اندثرت في غياهب التاريخ، وبقي روحها يسري سرياناً خفياً ولاشعورياً في البنية السّطحية من أجزاء القصيدة الطللية ورموزها .

وإن أقدم الأعمال في هذا المجال، كان العمل الذي رواه ابن قتيبة عن (بعض أهل الأدب) الذي حاول أن يجد تعليلا لمقصد قصيدة المدح الذي يبدأ بذكرالديار والدمن، والظعن، فالنسيب ... قبل أن يصل إلى الغرض المطلوب، فربط تلك المقدمة بما يمكن أن نلخصه في أن ((حسن الإثارة يستدعي حسن الاستجابة)) ، قال : ((إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها (...) ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصّبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه (...) فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النَّصَب والسّهر وسُرى الليل وحرَّ الهجير وإنضاء الراحة والبعير، فاذاعلم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء (...) بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزه للسّماح ...)) (12) .

و من الواضح أن القائل قد اختزل قراءته لبنية القصيدة الطللية في قصيدة المدح، مع أن المقدمة لا تخصها وحدها، كما أنه اختزل الطريق فطلب بنية عميقة قريبة ليست المنبع الحقيقي الفاعل في تشكيل الظاهرة الطللية في شيء، مما دفع ببعض النقاد إلى التعليق عليه تعليقا قاسياً حين قال:"إن القصيدة العربية – و المدحة منها – لم تكن كما تصور ابن قتيبة معرضاً لبهلوانية الشعراء، ولا مسرحاً لابتكاراتهم و تجاربهم في فن التسول و الاستجداء" (13)، و على الرغم من أن رواية ابن قتيبة لم يحالفها التوفيق في الاهتداء إلى المنبع الثقافي و الأيديولوجي البعيد الذي تشكلت بموجبه القصيدة الطللية تشكيلها المعروف، إلا أنها محاولة صحيحة من حيث إنها اهتدت إلى منهج يحاول أن يربط ظواهر الأشياء بمنابعها و دوافعها الفاعلة.

و أما الأعمال المعاصرة التي حاولت أن تطبق هذا المنهج الذي يحاول أن يربط بين الظاهرة الفنية و منابعها الفاعلة فكثيرة (14)، نذكر من بينها قراءة الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد في كتابه " الشعر الجاهلي "، و هي قراءة حاولت أن تجد علاقة بين بنية القصيدة الجاهلية في أجزائها ورموزها و حضارة العرب القديمة بما فيها من معتقدات دينية وثنية و توحيدية و ميثولوجية، بوصفها منابع وأصولاً طبيعية نشأت فيها تلك البنية و تشكلت وفقها.

و لذلك فقد قسم الباحث موضوع قراءته إلى جزءين متقابلين: ((الأول تاريخي، عمد فيه إلىدراسة الظاهرة الحضارية في العصر الجاهلي باعتبارها ظروفًا عاشت

فيها هذه الصيغة الشعرية،وانعكست عليها بعض آثارها، (...) و القسم الثاني خصصه لدراسة هذا الشعر دراسة فنية وموضوعية، فوقف عند بناء القصيدة عارضاً لآراء القدماء و المحدثين في تفسير هذا البناء (...) وكانت ثمرة هذا كله دراسة الصورة و تفسيرها في ضوء المعطيات الفنية والحقائق الميثولوجية (...) كما قدم دراسة تطبيقية فسر فيها ظواهر فنية وموضوعية اطردت في هذا الشعر، و نبعت من ظروفه الحضارية و الدينية))(15).

و بصرف النظر عن تفاصيل النتائج التي حققتها هذه القراءة، فإن الذي يهمنا هو المنهج الذي طبقه الباحث، و الذي حاول من خلاله أن يستكشف الدلالة الميثولوجية القديمة، التي كانت تشكل رؤيا العربي للعالم، ثم يربط بينها و بين بنية القصيدة الجاهلية في أجزائها و رموزها المختلفة، من حيث أن الأولى، و بوصفها بنية عميقة، ما زالت تنتظم الثانية بشكل من أشكال الانتظام، و تتوارى في خفاء في أجزائها و صورها و موضوعاتها و رموزها، و من حيث أن الأولى تسوس الثانية و تشكلها، ومن حيث أن الثانية تجسّدها و تشخصها.

و على الرغم من جدية المحاولة و مثيلاتها فإن النتائج المتوصل إليها – و التي غالباً ما تمثلت في أن تلك المنابع الرؤيوية هي المعتقدات الدينية و أساطير الأولين – تظل تقريبية. يتسع معها الظن و الحساب أكثر مما يجزمها اليقين، و ذلك ناتج عن التراكمات الأنطولوجية، و اندراس التواصل المعرفي و الثقافي وانقطاع حبله، و هو سبب تعدد القراءات على الرغم من أن المتن واحد.

و من الدراسات المماثلة في هذا المجال من حيث المنهج و اختلاف الموضوع، دراسة فلاديمير بروب للحكاية الخرافية، فقد أصدر في سنة 1929 كتابا عنوانه: " مورفولوجية الحكايات الخرافية الروسية"، و يقصد بروب بالتحليل المورفولوجي وصف الحكايات الخرافية وفقا لأجزاء محتواها، و علاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض ثم علاقتها بالمجموع، و قد انتهى إلى إحصاء إحدى وثلاثين وظيفة ثابتة في مجمل الحكايات الخرافية التي درسها، و الوظيفة هي عبارة عن فعل من أفعال شخوص الحكاية مثل: ((1– تغيب أحد أفراد الأسرة عن البيت – 2– تحذير يوجَّه إلى البطل يدعوه لكي يتجنب فعل شيء محدد –3– ارتكاب المحظور –4– الشخصية الشريرة تقوم بمحاولة استطلاعية)) إلخ ..؛ على أن الحكاية الواحدة ليس من الضروري أن تحتوي على مجموع هذه الوظائف، بل يكفي أن تحتوي على سبع منها. و هذه الوحدات الوظيفية في مجموعها هي التي تشكل بنية الحكاية الروسية، لكنه سرعان ما عمم ذلك على جميع حكايات العالم،

لما اطلع على ما نشر منها، إذ وجدها في أغلبها تخضع لنموذج تركيبي واحد، مما أملى عليه أن هذه الحكايات لا بد أنها تنتهي إلى أصل واحد (16).

وعلى الرغم من أن بروب قد أنجز القسم الأول من العمل، و هو الاهتداء إلى الوصف الدقيق لبنية الحكاية الخرافية، و إحصاء وظائفها التركيبية، إلا أن القسم الثاني منه لم يتم إنجازه، على الرغم من أن القصد كان معقوداً على استكشاف المنابع و الأصول الأولى التي انتظمت بموجبها الحكاية الخرافية هذا الانتظام الموحد، و ذلك قد لا يرجع إلى العزم بقدر ما يرجع إلى صعوبة تتبع الحفريات المعقدة التي قطعتها الخرافة، و التي طواها الزمن، عبر جغرافية واسعة من الثقافات و الشعوب، حتى العثور على النواة المكونة للرؤيا الكلية.

و قراءتنا للقصيدة الصوفية عموماً و لشعر أبي مدين الصوفي خصوصاً تندرج في هذا السياق، و تفيد من مناهج الدراسات التطبيقية، كما تفيد من روح منهج البنيوية التكوينية للفرنسي "ا لوسيان غولدمان" والذي يرى : أن ما من عمل أدبي إلا ويتضمن رؤية معينة للعالم تنتظمه في جملته وأجزائه، وعمدتنا في ذلك الدراسة التطبيقية التي قام بها الطاهر لبيب على الشعراء العذريين (17) والتي حاول من خلالها أن يصل إلى المنابع و الأصول الاجتماعية و الثقافية التي كانت وراء صنع الظاهرة العذرية صنعاً فريداً و متميزاً عن جملة الشعر العربي الغزل، و من ثمة فإن منهج هذه الدراسة لا يختلف في روحه عن منهج الدراسات السابقة، و إن اختلف عنها في جزئياته وتفاصيله.

و بناء على ما تقدم فإن مفهوم الرؤيا التي نريد، ليست فردية بقدر ما هي جماعية، و ليست مفهومات المنطوقات المباشرة أو الاصطلاحية، بقدر ما هي المرجعية الدلالية العميقة التي تمثل منبع عمل الجماعة و مشربهم الأيديولوجي، و التي قد تكون مجهولة في حكم التراكم الأنطولوجي التاريخي – كما هو الشأن في تقاليد الظاهرة الطللية، حيث بقي التشكيل تقليداً موحداً في تركيبه، بينما توارى المشرب و انطمر في غياهب التاريخ – و التي قد تكون قريبة معلومة إلى حد ما، كما هو الشأن في تقليد القصيدة الصوفية، بحكم حداثة سنها نسبياً، وبحكم التدوين والكتابة، التى سجلت مشربهم، وحفظت المنطلقات الدلالية الجمالية المنتظمة لأعمالهم الإبداعية . والتي نعتقد أن الإلمام بشعرهم، وقراءته قراءة متأنية، ستهدي القارئ إلى أن خيطاً واحداً ينتظمه ويسري في روحه، كما يسري في روح الصوفية جميعاً و سلوكهم النظري و العملي.

ولقد قرأت شعر أبي مدين، في ديوانه، والقصيدتين الشاردتين منه اللتين

أشرت إليهما سابقاً، واكتشفت رؤياه للعالم من مجموع شعره، ومن مجموع حِكَمه ومقولاته الصوفية، وجسدتها في مثلث صوفي، الذي سأشير إليه في حينه، وألفيت أن هذه الرؤيا الصوفية، ليست خاصة به ولاهو خاص بها، ولكنها جماعية، يصدر عنها عموم الصوفية كما يصدر عنها التلمساني، وقداستنتجت ذلك بحكم مطالعاتي السّابقة لسيربعض الصوفية ومقولاتهم وأشعارهم .

ورأيت أن الدراسة لاتستقيم، إلاّبقراءة التلمساني في إطار حقل العرفانية الصوفية عموماً، وأن ذلك لايتم إلاّبمعاودة الاطلاع الواعي والمنهجي للظاهرة الصوفية في شموليتها بوصفها ظاهرة اجتماعية متميزة في منطلقها المعرفي وتصورها للوجود ككل، وللواقع الممكن الذي ينبغي أن يكون بَعد تغيير الواقع الكائن، على أن ذلك التغيير لايتم إلاّ بتغيير الذات الصوفية نفسها مما هي عليه من الحظوظ الدنيوية إلى ماينبغي أن تكون عليه من الحقوق المثالية التي سنّها الدّين الإسلامي .

وتبعا لذلك فقد قرأت عموم شعر المشارقة والمغاربة، فمن المشارقة، قرأت شعر رابعة العدوية، وشعر ذي النون المصري، وشعر المنتجب العاني، وشعر ابن الفارض، وشعر ابن عربي، وتائية الغزالي، وتائية أحمد البدوي، وعينية الجيلي وغيرهم، ومن شعر المغاربة قرأت شعر عفيف الدين التلمساني و بعض شعر محمد بن علي أبهلول المجاجي، وتائية عبد القادربن محمد بن سليمان المشهور بسيدي الشيخ، وأربع قصائد لعبدالكريم بن محمد الفكون، وديوان سعيد بن عبدالله التلمساني المنداسي، وميمية محمد بن أحمد الشريف الجزائري، وموشحات أحمد المنجلاتي الجزائري الصوفية، وبائية محمد بن عبد الرحمن الأزهري الجزائري، وتائية أحمد التجاتي، وسينية حسن بن أبي القاسم بن باديس (-787)، وبعض شعر الحراق التطواني من المغرب، وغيرهم، مما قد يضيق المجال بذكرهم، ممن قرأت لهم قصائد ومقطوعات في المظان الصّوفية .

وانتهيت من كل ذلك إلى حصر بنية القصيدة الصوفية التقليدية، بالإضافة إلى الموشح الصوفي، متدرجاً في ذلك من الكل إلى الجزء، أي من بناء الهيكل العام للقصيدة، فالموضوعات (جمع موضوعة) الجزئية التي يتضمنها الهيكل العام ويحتوي عليها بناؤه، فالأساليب والأدوات التعبيرية التي تتضمنها الموضوعات وتحتوي عليها، فالمعاجم اللغوية التي تتضمنها الموضوعات والأساليب .

ففي ما يخص الهيكل العام للقصيدة الصوفية، ألفيناه قد تجسد وتشكل في

قسمين أساسيين، لاتخلو قصيدة صوفية من انبنائها بهما معاً أو من أحدهما على الأقل، ففي حال انبنائها إلى جزءين، فإن أحدهما –الأول منهما غالباً – لابد أن يتضمن ((الفرق الأول))، وبالتالي فهو مبني إلى الغياب عن الحضرة، وآخَرُهما – الثاني منهما غالباً – لابد أن يتضمن ((الفرق الثاني))، وبالتالي فهو مبني إلى الحضور أو الغياب عما سوى الحضرة، وحينئذ فالجزءان يشكلان بنية القصيدة تشكيلاً متقابلاً ومتبايناً، وفي حال انبنائها إلى جزء واحد مطرد وصريح، فان هذا الجزء إما أن يكون مبنياً كله إلى الغياب، وإما أن يكون مبنياً كله إلى الحضور. مع وجود الظلال الإيحائية للبعد المناقض، وحينئذ ففضاء النّص الصّوفي يتشكل على نحو من الأنحاء الآتية :

- [غياب] [حضور] أو العكس.
- [غياب صريح] [حضور إيحائي ضمني ممكن].
- [حضور صريح] [غياب إيحائي ضمني ممكن].

و فيما يخص الموضوعات (جمع موضوعة) الجزئية الصغرى، التي يمكن لجزء من أجزاء القصيدة في هيكلها العام أن يتضمنها، فهي كثيرة و متنوعة، و لكن أحصيت الشائع منها و المتداول عادة بين الصوفية جميعاً، و هي الموضوعات التي ينطبق عليها مصطلح" أيقونات" "**ECONS** " في لغة السيميائيين، لعلاقة المشابهة التامة أو شبه التامة بين ما تدل عليه الموضوعة، في تفاعل مفرداتها و تضافرها فيما بينها في واقع العيان، و بين المتصور الدلالي الصوفي، و من هذه الموضوعات الشائعة ما يكاد يكون خاصاً بقسم الغياب: كالطلل، و الحنين، و الرحلة، و منها ما يكاد يكون خاصاً بقسم الحضور كالخمر المادية، و المقام و الحال، و منها ما هو مشترك بين القسمين كالغزل أو ما يعرف "بالحب الإلهي".

و أما فيما يخص الأساليب و أدوات التعبير، فهي بطبيعة الحال تتأبى عن الحصر والإحصاء، و لذلك فقد فعلنا معها ما فعلناه مع الموضوعات، إذ أحصينا منها ما هو شائع، أو بالأحرى ما يقتضيه النص الصوفي و ما هو من طبيعته، و قد أحصينا من تلك الأساليب و الأدوات: التقابل و التمثيل والتجريد و القص بما فيه من سرد و حوار و عوائق، و التناص أو تداخل النصوص و تفاعلها.

أما المعاجم اللغوية، فقد راعينا في إحصائها ما تضمنته الموضوعات من مفردات، فكان ما أحصيناه منها معجمان: أحدهما يجسد بمفرداته الغياب، و يتوزع إلى معجمات فرعية: معجم طللي ومعجم حنيني رحْلي و معجم غزلي، و

العلاقة فيما بينها هي جامع الغياب في كل، و آخرهما يجسد بمفرداته الحضور، و يتوزع بدوره إلى معجمات فرعية: معجم غزلي و معجم خمري و معجم صوفي، و العلاقة فيما بينها هي جامع الحضور في كل.

مع ملاحظة لا بد منها، و هي أن هذا الوصف لتشكيل القصيدة الصوفية تشكيلاً نمطياً موحداً، على العموم، ينطبق على القصائد المعبرة عن التجربة الصوفية العملية، أكثر مما ينطبق على القصائد المعبرة عن التصوف النظري و فلسفته، أو المنظومات الصوفية، مما ليس فيه من روح الشعر شيء إلا الوزن و القافية، و ذلك مثل عينية ابن سينا المشهورة، و مثل منظومة عبد الرحمن الأخضري المشهورة أيضاً و التي نظمها في ذم التصوف الدعي و أدعيائه.

إن ما قد يتبادر إلى الأذهان الآن، هو التساؤل عن العلة التي تشكلت بموجبها القصيدة الصوفية، ذات السلوك الصوفي العملي، في عمومها هذا التشكل النمطي الموحد الذي أتينا على وصفه. و الجواب عن ذلك يرجع، من دون شك، إلى البنية الدلالية العميقة الموحدة أيضاً، و التي يصدر عنها كل الصوفية في رؤياهم للعالم، وهي البنية التي تمّ استنتاجها من مجموع ما قرأناه من القصائد نفسها، ثم من سلوك الصوفية العملي والنظري.

فالقصائد كما سبق وصف بنيتها وجدناها إما أنها ترسم دلالة الغياب و تتجه نحو "الحق"، وإما أنها ترسم دلالة الحضور و تلتفت نحو "الحق" و في كلتا الحالتين يتم رسم الدلالة من موقع "الخلق" إذ لم نجد من القصائد ما يزامن موقع "الحق"، و ذلك لأنها مرحلة "الجمع" التي يمتنع فيها كل شيء، راسمة بذلك دلالة موحدة، على شكل مثلث، يوافق تمام الموافقة سلوك الصوفية العملي، فهم جميعاً ينطلقون في سلوكهم من موقع الخلق، والذي يسمونه "الفرق الأول"، ثم يتدرجون منه نحو "الحق" حيث يتم لهم " الجمع" و لا بد بعده من صحو و عودة إلى موقع الخلق، و هو ما يسمونه "بالفرق الثاني"، و ذلك أيضا ما يوافق تمام الموافقة مقولات الصوفية النظرية، و نكتفي هنا بقول أبي مدين التلمساني:

- من علامات صدق المريد في بدء إرادته؛ فراره عن "الخلق".
- و من علامات فراره عن الخلق وجوده "للحق".
- و من علامات صدق وجوده للحق رجوعه إلى "الخلق" (18).

وكما نلاحظ فإن الكل يعمل على رسم مثلث دلالي صوفي، أوفلنقل : إن المثلث الدلالي الصوفي هو الذي يعمل على رسم كل شئ وتشكيله وفق أبعاده

الثلاثة : [خلق ←حق ← خلق]، ومما لاشك فيه أن هذا المثلث الدلالي الصوفي، الذي يصنع دورة التصوف العملي وسلوكه، يكون قد استمد كيانه وشرعيته من العروج النبوي، مما لاداعي لشرحه وتبيانه، فالمسألة معروفة ومشهورة، كما يستمد كيانه ووجوده أيضاً من رؤيا صوفية أعمق، تتصور الوجود تصوراً مخالفاً لما نعتقد، فهو في نظرها واحد وإن بدا للعيان متعدداً إلى خالق ومخلوق، فليس ذلك التعدد الاّ عبارة عن تخارج الفاعل في صورة القابل أوالمجلى .

ويستمد الصّوفية شرعية رؤياهم من عدد من الأحاديث النبوية، لعل أكثرها موضوع، من أشهرها وأكثرها اعتماداً، الحديث القدسي الذي نصه:((كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف، فخلقت الخلق ليعرفوني))(19)، ويتأولونه تأويلاً يفضي بهم إلى تقرير((وحدة الوجود))، يمكن لنا أن نلخص ذلك التأويل الطويل في دائرة صوفية على النحو الآتي:

[حق ← حب ← تجلٍ ← خلق ← حب ← عودة ←حق] .

وهي الدائرة التي تتضمن المثلث الدلالي الصّوفي بداية من

[خلق ← حب ← عودة ← حق ← عودة ← خلق]

أي إن المتصوف–وكي يتسنى له تغيير المجتمع من حوله مما هو عليه في الواقع من حظوظ دنيوية، إلى ما ينبغي أن يكون عليه من حقوق مثالية– لابد له من أن يسعى هو أولاً إلى تغيير ما بنفسه من حظوظ، عن طريق المقامات المرسومة في سلم الترقي نحو الحق، حتى يتم له القيام بالحق، ثمّ يعود إلى الخلق أو المجتمع ليقوم فيه مغيراً الكائن إلى الممكن بالحق للحق، فهولايكتسب لقب " الولي" أو " الولاية " ولايمارس سلطته الروحية على من حوله إلاإذا اكتسب شرعية الحق، وظهرت عليه مخايل ذلك في الخلق، وذلك بجريان " الكرامات " أوخوارق العادات على يديه، تماما كما جرت " المعجزات" على أيدي الأنبياء، تصديقاً لهم من الحق وتأييداً، فولي بلا ((كرامات)) دعيّ كالنبي بلا((معجزات))، وما تلك "الكرامات" للأولياء، و"المعجزات" للأنبياء– في نظر الصوفية – إلاّ فعل الفاعل يصرفها على أيدي القوابل التي قامت بالحق للحق في دنيا الخلق، وغالباً ما يتمثلون في مثل هذا التأويل بقوله تعالى:((وَمَا رَميتَ إذْ رَميتَ ولكنَّ اللهَ رَمَى)) (20) .

على أن المتصوف الشاعر، وهو يتدرج في سلم المقامات والأحوال من موقع الخلق نحو الحق وفقا للمثلث الدلالي الصّوفي، غالباً ما يعبر عن هذه

التجربة السلوكية تعبير معاناة وغياب عن الحضرة الكلية، مع ما يحدوه في ذلك من أمل وما يدفعه من إرادة لتحصيل الوصال، وقد يصل، وأثناء الوصول والاجتماع، والقيام بالحق بوصفه صفة من الصفات الإلهية، يعيش الواصل لحظة من لحظات الأبدية، ويغيب أثناءها عمّا سوى الحق، فلا مكان ولازمان ولاكلام ولا...، فإذا ما أدركه صحو الجمع عاد إلى الخلق وعادت إليه مألوفاته، وحينئذ يمكن له أن يعبّر عن تجربة الحضور، من موقع خلق الثاني، تعبير حضور بالالتفات نحو ما كان، فتصبح أداة التعبير عن هذه المرحلة مخالفة للأداة التي استعملها في مرحلة الغياب السابقة، ولذلك فإن الشعرالصوفي، كما تحدده التجربة الصوفية، لاشيء سوى شعر الغياب عن الحضرة الكلية، أوشعر الحضور، أوهما معاً متعاقبين في قصيدة واحدة، أو في ديوان واحد، وما عدا ذلك قد يكون نظماً في غرض من الأغراض المحيطة بالتجربةالصوفية العملية، فلا يخضع حينئذ لتصنيف المثلث الدلالي الصوفي الذي يرسم التجربة الصوفية كما يرسم تشكيل التجربة الشعرية المعبرة عنها والمجسدة لها .

ومما نخلص إليه في هذا الجزء هو أن القصد من كلمة((الرؤيا))(21)هو البنية العميقة أوالذهنية أو الأيديولوجية أو المرجعية التنتصور رؤيا الصوفية للعالم، وهي الرؤيا التي ألفيناها ثابتة وموحدة بين جماعة المتصوفة عموماً، حصرناها في دائرة صوفية كبرى تلخص تصورهم الكلي للوجود، ودائرة صغرى متولدة عنها ترسم السّلوك العملي للمريد، وتتحكم في تشكيل قصيدة التجربة الصوفية العملية تشكيلاً نمطياً محدداً، كما سندرسه .

وأن القصد من كلمة((التشكيل)) هو البنية السّطحية أو اللسانية أو اللغوية التي تجسد الرؤيا، والتي غالباً ما تكون قصيدة شعرية، وقليلاً ما تكون نصاً نثرياً فنياً، كشعر الأميرعبد القادر الصّوفي قياساً إلىمقامته النثرية الصوفية الوحيدة مثلا(22) .

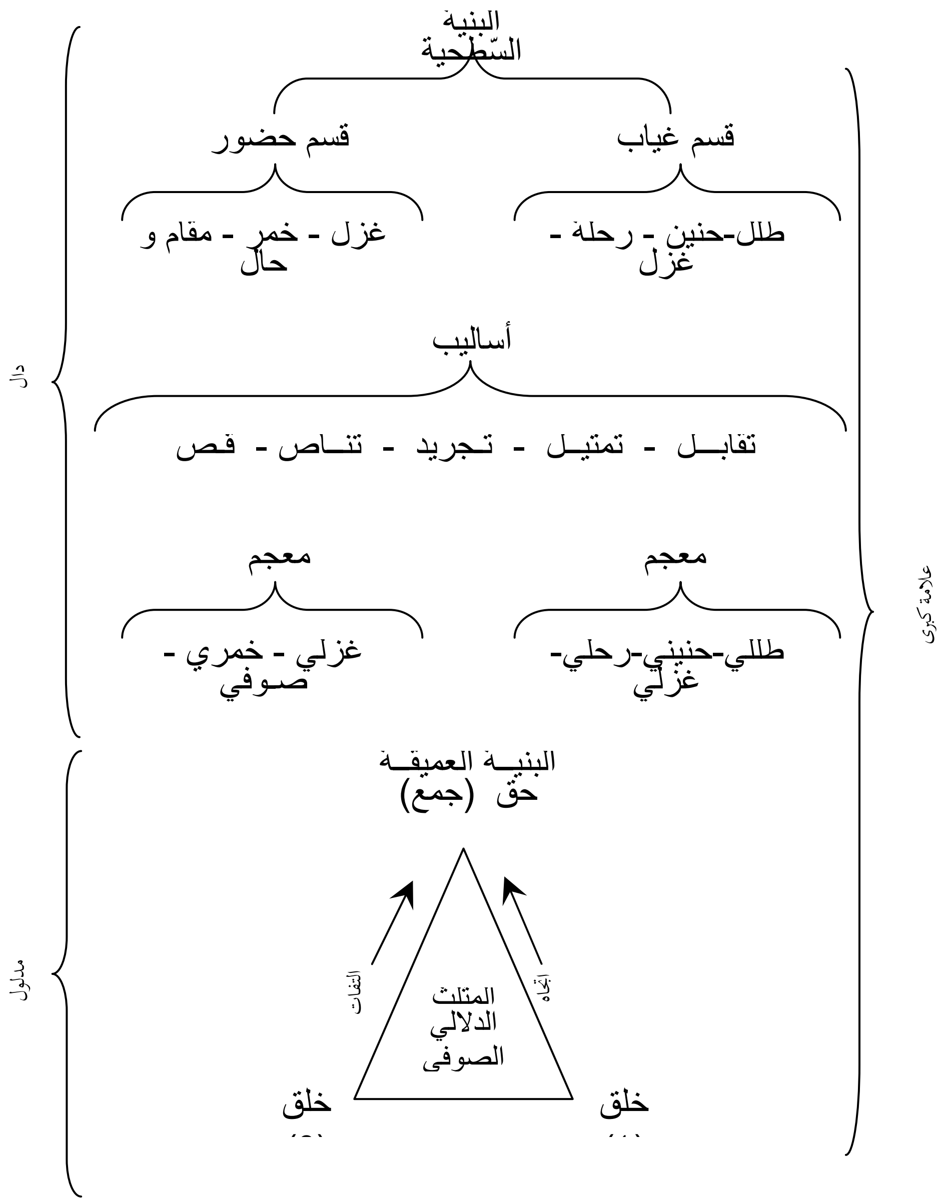
وأن القصد من"الواو"هو العلاقة التفاعلية بين الرؤيا والتشكيل، أو بين البنية العميقة التي تجسد((سيمانتيقية))الخطاب الشعري الصوفي ومنبعه، وبين البنية اللسانية التي تمثل((سيمائية)) ذلك الخطاب الشعري الصوفي، وبيان أن التشكيل وفيّ في بناه للرؤيا، لايخرج عن سياستها ولايحيد، ما دام نصاً متصلاً بالتجربة الصوفية العملية .

ونهدف من وراء هذا العمل إلى تحليل بنية الخطاب الشعري الصوفي عند أبي مدين التلمساني بالخصوص، في إطار الخطاب الشعري الصوفي على

العموم، وإلى محاولة وضع خريطة لهذا الخطاب تكون منطلقا لقراءة أي نص شعري صوفي ومحاولة الاقتراب من فهمه، هذا الخطاب الذي قلما تجردت له الأقلام لقراءته بطريقة ما من طرق القراءة، مثلما تجردت لقراءة الخطاب العادي، على الرغم من أن تراثنا الشعري المغاربي عموماً والجزائري منه خصوصاً حافل بهذا اللون من الشعر، وربما غلب من حيث الكثرة والنضج الفني على اللون العادي منه .

وفيما يأتي رسم بياني يوضح أقسامَ البنية السّطحية وأجزاءَها، والبنية العميقة ومكوناتها، مما سندرسه دراسة تطبيقية:

(رسم بياني للتجربة الشعرية الصوفية العملية)



▪ هوامش المدخل:

1- منهم: أبوالعباس أحمد بن الخطيب المعروف بابن قنفد القسنطيني (- 810 هـ) في أنس الفقيروعزالحقير، نشره محمد الفاسي وأدولف بالرباط:1956 .

وأبوالعباس أحمد الغبرني (-704هـ) في عنوان الدراية بتحقيق أ.رابح بونار، الجزائر :1970 .

وأبوعبدالله محمد الملقب بابن مريم في البستان في ذكرالأولياء و العلماء بتلمسان، بتحقيق، د. محمد بن أبي شنب - المطبعة الثعالبية - الجزائر: 1327هـ .

وابن الزيات التادلي في التشوف إلى رجال التصوف، طبع الرباط:1958،ص:316-325 .

والشيخ العربي الشوار في مقدمته لديوان أبي مدين التلمساني- مطبعة الترقي- دمشق:1938.

والإمام عبدالحليم محمود-أبومدين الغوث-دارالمعرفةالقاهرة:.1985

2-انظر:الغبريني-عنوان الدراية:.192

3-تم حساب المدة الأولى بناء على الفارق بين تاريخ وجوده في بجاية: 531هـ و تاريخ سقوط الدولة الحمادية: 547هـ، و الثانية بناء على الفارق بين بداية الدولة الموحدية في الجزائر: 547هـ و تاريخ وفاته سنة 594هـ.

4 - مقدمة ديوان أبي مدين: .43

5 - عبد الحليم محمود - أبو مدين الغوث:146 - 147، و ديوان أبي مدين:43. و ابن مريم - البستان:.113

6- انظر جزءاً منها: البستان:108-.114

7- فهرس مخطوطات الكتب الظاهرية، رقم المخطوط:1448 تصوف: 130، و مجموع مخطوط في دار الكتب المصرية رقم:7./178

8- فهرس مخطوطات الكتب الظاهرية:441/2 رقم المخطوط:.5103

9- المصدر السابق:442/2 رقم المخطوط: 10045، و مجموع مخطوط بمكتبة الأزهر رقم:(622) 7217، و لم يرد فيه إلا ثمانية عشر بيتاً أي (1-18)، أوردها د.عاطف جودة نصرت في كتابه: الرمز الشعري عند الصوفية:359، ثم أورد بعدها خمسة أبيات

أخرى و قال:((وجدنا في الفتوحات الإلهية لابن عجيبة بعض الأبيات المنسوبة إلى خمرية أبي مدين، رغم أنها غير مدونة في المخطوطة)) والواقع أن الأبيات الخمسة المذكورة ليست من الخمرية في شيء، و لكنها الأبيات: (7-9-13-14) من قصيدة أخرى لأبي مدين في الديوان:59، و مطلعها:[تضيق بنا الدنيا إذا غبتم عنا].

10- انظر: مقدمة د . علي سامي النشار محقق ديوان الششتري- ص:7 - طبع الأسكندرية - 1960.

11- ديوان أبي مدين:78 ، و ديوان الششتري: 396 ، و الجواهر الحسان - تحقيق - د.عبد الحميد حاجيات:39، طبع الجزائر:.1982

12- ابن قتيبة - الشعر و الشعراء:15 مطبعة بريد- لندن:.1902

13- د. وهبة رومية - الرحلة في القصيدة الجاهلية:171 مؤسسة الرسالة- بيروت- لبنان- الطبعة الثانية:.1979

14- انظر ملخصاً لبعض تلك المحاولات: د. حسين عطوان- مقدمة القصيدة في الشعر الجاهلي- دار المعارف بمصر:1970. و د. وهب رومية- شعرنا القديم و النقد الجديد- سلسلة عالم المعرفة- الكويت:.1990

15- د. إبراهيم عبد الرحمن محمد - الشعر الجاهلي، دراسة موضوعية وفنية: المقدمة (بتصرف) - مكتبة الشباب - الطبعة الثانية (د.ت). و انظر قراءة مماثلة للسابق، للدكتور علي البطل- الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري- دار الأندلس - الطبعة الثانية:.1981

16- انظر: د. نبيلة إبراهيم- قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية- دار العودة - بيروت:.1974

17- الطاهر لبيب- سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العذري نموذجاً- ترجمة: مصطفى المسناوي- دار عيون المغربية- المغرب- الطبعة الأولى:.1981

18- نص أورده له ابن عربي في رسالة، تحقق لأول مرة و تنشر في مجلة البلاغة العربية المقارنة:16 العدد الخامس- القاهرة:.1985

19- ابن خلدون- شفاء السائل لتهذيب المسائل: 59 تحقيق ابن تاويت الطنجي- طبع اسطنبول:.1957

20- سورة الأنفال- الآية:17.

21- يستعمل النقاد كلمة " الرؤيا" و "الرؤية" بمعنى واحد أو متقارب، و قد فضلنا استعمال الأولى على الثانية، لأنها في معناها أقرب إلى الحلم، من حيث أن الثانية أقرب إلى الرأي، و لأن التجربة الصوفية أقرب إلى الحلم منها إلى الرأي.

22- انظر الصفحات الأولى من الجزء الأول من كتاب المواقف للأمير عبد القادر الجزائري.

**

الفصل الأول:

التشكيل الهيكلي:

1- تمهيد:

كان أبو مدين التلمساني صاحب سلوك عمليّ، و قد مرّ في تجربته السلوكية بالمراحل الصوفية الثلاث: مرحلة الفرق الأول – مرحلة الجمع – فمرحلة صحو الجمع أو الفرق الثاني، وذلك وفق المثلث الدلالي الصوفي: [خلق ← حق ← خلق]، فكان من المفروض أن يتألف خطابه الشعري و يتشكل بدوره في بنيته الكلية و معماره، بوصفه بنية لسانية سطحية ، من ثلاثة أجزاء أو أقسام متباينة: قسم غياب أول – قسم حضور – فقسم غياب ثان ، و ذلك قياساً إلى البنية العميقة: " المثلث الدلالي الصوفي" الذي يرسم طريق السلوك العملي، كما يسوس الكون الشعري المجسد لهذه التجربة.

و لكن الإحصاء الذي أجريناه على شعره بالخصوص، ثم على الشعر الصوفي على العموم، دل – في مجمله – على أنه لا يتشكل إلا من جزءين اثنين: أحدهما يصور انبناء الذات السالكة للمغيوب، ويناظر مرحلة الفرق الأول أو مرحلة [الخلق (1)] في المثلث الدلالي الصوفي، و آخرهما يصور انبناء الذات السالكة للمعلوم، و يناظر مرحلة الجمع أي الحضور أو مرحلة [حق] في المثلث المذكور، و لكن القول الشعري يستحيل في هذه المرحلة، و لذلك فهو ينزاح إلى المرحلة الثالثة: صحو الجمع أو الفرق الثاني أو مرحلة: [خلق (2)] في المثلث المذكور، أي إن الصاحي من جمعه يعبر عن المرحلة الثانية " الحضور " و يجسدها بالالتفات إليها من موقع الغياب الثانية، و ذلك بعدما يرجع إلى مألوفاته و حظوظه الدنيوية في الخلق، لأن مرحلة الحضور تمثل درجة الصفر، فلا زمان فيها و لا مكان، لا تعدد و لا لغة أو كلام؛ و

معنى ذلك أن البناء الهيكلي للخطاب الشعري الصوفي ذو بعدين فقط: أحدهما يجسد مرحلة الغياب الأول، و أخرهما يجسد مرحلة الحضور و لكن من موقع الغياب الثاني.

على أن القصيدة الصوفية الواحدة، بله المقطوعة، قلما تجتمع فيها المرحلتان أو البعدان معاً، فغالباً ما ينتسج بعد الغياب الأول وحدة في قصيدة أو مقطوعة واحدة، و ينتسج بعد الحضور [الغياب الثاني] وحده أيضاً، و قد يجتمعان في بعض التجارب الكاملة اجتماع تقابل، كما هو الحال في تائية سيدي الشيخ، أو " نظم السلوك " لابن الفارض، أو مقامة الأمير عبد القادر النثرية، و لكن بعد الغياب الأول فيها يأتي في سياق وصف تجربة الحضور و سرد و قائعه التي تبدأ بالغياب و معاناته فالحضور ومباهجه ومعارفه. وكما هو الحال في المدائح النبوية التي ينظر فيها الصوفي إلى النبي – صلى الله عليه و سلم – نظرة روحية خالصة، بحيث ينبني المديح عادة إلى جزءين متقابلين: أحدهما يجسد بُعد الغياب ممثلاً في الذات الناقصة " السالك "، و آخرهما يجسد بُعد الحضور ممثلاً في الذات الكاملة " النبي "، لينتهي المديح باجتماع الناقص بالكامل اجتماع توسل.

و من حيث الكم في منظوم أبي مدين التلمساني خصوصا كما في منظوم الصوفية عموماً، فإن الغلبة الغالبة هي عادة لمرحلة الغياب، ذلك لأن التجربة الصوفية العملية قلما يحظى فيها الصوفي بالحضور، فقد يظل ينشده في شعره دون فتح، لذلك فقد لا نجد لبعض الشعراء، في مجموع شعرهم الصوفي، قصيدة و احدة تمثل بعد الحضور و تناظره، و إن وُجدت فهي في حكم الترجي أقرب منها إلى حكم الحضور الفعلي، كما هي الحال مثلا في تائية أحمد التيجاني.

و لكن ما هو المبدأ اللساني الذي تعاملنا بموجبه في تصنيف بعض القصائد أو أجزاء منها إلى بعد غياب، و الأخرى منها إلى بعد حضور؟ لقد انطلقنا في ذلك من الكل المتدرج نحو الجزء، أي من الخطاب الأدبي الصوفي، فالقصيدة، فأجزاء القصيدة، فموضوعات " جمع موضوعة" القصيدة، فأساليبها ثم كلماتها أو معجمها، و بالنظر إلى الكل في سياق التصوف و أجوائه، وذلك لأن الانطلاق العكسي، لا يوصل إلى إدراك الكل في نطاق الجزء بقدر ما يوصل إليه إدراك الجزء في نطاق الكل، أي إن إدراك الأجزاء وما تدل عليه، لا يتحقق إلاّ بادراك الكل و ما يدل عليه في سياقه العام.

إن الألسنيين أنفسهم، القدماء منهم و المعاصرين، لا يعتبرون الكلمة –

بوصفها جزءاً – وحدة دالة إلا بضم بعضها إلى بعض ضماً نحوياً في لغة من اللغات، و في سياق من السياقات، و معنى ذلك أن نضع في الحسبان أن الجملة المفيدة هي أدنى شيء في الاعتبار عند المخاطبة و التواصل و التوصيل، ثم النص بمثابة "الجملة الكبيرة" في الخطاب الأدبي وفي سياق معين، وهو ما عملنا به وجعلناه في الاعتبار الأول.

أما ما جعلناه في الاعتبار الثاني، فهو مبدأ تقسيم الكلام إلى ضربين الذي أصله عبد القاهر الجرجاني و عمل به و ذلك في قوله: ((الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ و حده ... و ضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ و حده، و لكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة. ثم تجد لذلك المعنى دلالة تصل بها إلى الغرض)) (1).

وربما يكون الجرجاني بمبدئه السابق أول من فرق بين النّص المغلق الذي ينتج المعنى فحسب، والنص المفتوح الذي ينتج المعنى ومعنى المعنى، كما يكون بذلك أول من وضع اصطلاح:"المعنى ومعنى المعنى"والذي يروج في كتابات بعض الغربيين وعناوين كتبهم، فالنص المغلق هوما كان دالّه مكتفياً بمدلوله، بينما النص المفتوح هوما كان له مدلولان:نحوي ولا نحوي، أولي وثانوي.فالنحوي أو الأولي مدلول اصطلاحي، بينما اللانحوي أو الثانوي فمدلول مصاحب رشح عن المدلول الأولي، وربما اتسع رشحانه ودق مسلكه، فيكون بذلك النصّ مدعاة للاختلاف بين القرّاء في فهمه وتأويله، وللجرجاني تطبيقات على هذا المبدأ، ليس هذا موضع الخوض فيه، ولكن تتمة للنص السابق وتوضيحاً له نسوق قوله:((وإذ قد عرفت هذه الجملة، فها هنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنًى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك)) (2) .

وهو المبدأ نفسه الذي وجدنا الفرنسي"ما يكل ريفاتير" قد اتكأ عليه ليجعل منه أهم مبدأ في درسه السّيميائي، فالنص ولكي يكون " جملة كبرى" أو" علامة كبرى " فهو إما أن يقول شيئاً ليقول لاشيء وهذا هو النص المغلق الذي يقابل عند الجرجاني الضرب الأول من الكلام، وهو إمّا أن يقول شيئاً ليقول شيئاً آخر، وهذا هو النص المفتوح الذي يقابل عند الجرجاني الضرب الثاني من الكلام، فيكون النص بذلك علامة كبرى لها مدلولان:نحوي ولانحوي، أولي وثانوي،

أومعنى ومعنى المعنى، وقد نص ريفاتير على ذلك بقوله:((إن الأدب بقوله شيئاً، يقول شيئاً آخر، ويمكن طرح القاعدة طرحاً متطرفاً–عن طريق قياس المخالفة– بالقول:إن الأدب عندما يقول شيئاً يقول لاشيء)) **(3)** .

وأما ما جعلناه في الاعتبار الثالث، فهو إحصاء النّصوص الشعرية وتصنيفها بحسب دلالتها الكلية الثانوية أو بنيتها العميقة والتي يعمل النص، بوصفه "جملة كبرى " أو" علامة كبرى "، على إنتاجها والنّصِّ عليها من خلال المعنى الأولي، أو فلنقل تعمل هي على إنتاجه، بحيث تكون هي الفاعل الحقيقي والصانع، وتكون بنية النص السّطحية هي القابل أو المَجْلَى، تماما كما يتجلى واجب الوجود في ممكنات الوجود،في المعتقد الصوفي، إذ مهما تعددت ممكنات الوجود واختلفت، فإنها في جملتها لا تعكس إلاّ فاعلية واحدة هي واجب الوجود، كذلك النصوص الشعرية الصوفية مهما تعددت وأختلفت، عند شاعر واحد أو أكثر، فإنها لا تعكس إلاّ فاعلية واحدة هو المثلث الدلالي الصّوفي المستكشف، بجملته أو جانب من جانبيه:بُعد الغياب أو بُعد الحضور.

2 - بُعدُ الغياب:

بعد الغياب هو المسافة النفسية الفاصلة بين [خلق (1) – حق] في المثلث الدلالي الصّوفي، وهو بداية السّلوك العملي الذي ينجذب فيه المريد إرادياً، أو المراد لاإرادياً، انجذاباً حبّياً نحو الحق بَعْدَ المعرفة الأولى والتي يرى القوم (4) أنها حَدثت في الأزل وعالم الخفاء والأظلة، قبل فعل "كن " الإلهي وقبل الذر الروحي والنفخ في عالم السّوى، أي إن ذات المريد كانت أحبت بعد معرفة، وتلك المحبة الأولى هي التي تدفع المريد، في عالم الغير، ليعرف معرفة ثانية وهي المعرفة التي لا تتم دون قرب وحضور آخر، يسعى المريد إلى تحقيقه عن طريق المجاهدات النفسية التي يمحو بواسطتها حظوظه الدنيوية ويثبت حقوقه الأزلية، متدرجا في المقامات والأحوال .

ولأبي مدين التلمساني قصائد كثيرة، تصور بعد الغياب أو ما يسمى عند الصوفية " الفرق الأول"، منها قوله (5) [الطويل]:

تَـذَلَّلْتُ فـي اْلبُلْـدَانِ حـينَ سَبَيْـني وَبِـتّ بِأوْجـاعِ اْلـهَوَى أتَقَلَّـبُ

فَلَوْ كـانَ لـي قَلْبَـانِ عِشْتُ بِوَاحِدٍ وَأَتْـرُكُ قَلْبـاً فـي هَـواكَ يُعَـذَّبُ

ولكـنْ لـى قَلْبـاً تَمَلَّكَـهُ اْلهَـوى فَـلاَ اْلعَـيْشُ يَهْنَـا لـى ولا المـوتُ أَقْـرَبُ

كَعُصْفورَةٍ فـي كـفّ طِفْـلٍ يَضُـمُّهَا تَـذُوقُ سِيَـاقَ المَـوْتِ والطّفْـلُ يَلْعَـبُ

فـلا الطّفلُ ذُو عَقْلٍ يَحِنُّ لِمَا بِها وَلاَ الطَّيْـرُ ذو رِيـشٍ يَطيـرُ فَيَـذْهَبُ

تَسَمَّيْتُ بِـالْمَجْنونِ مِنْ أَلَمِ الهَوى وَصَـارَتْ بِـيَ الأمثـالُ فـي الْحَـيِّ تُضْرَبُ

فَيَـا مَعْشَرَ الْعُشّـاقِ مُوتـوا صَبَـابَةً كَـما مـاتَ بِـالْهِجرانِ قَـيْسُ المُعَـذّبُ

قرأ أحد المريدين شعر شيخه الصوفي فبدا لـه فيه غيرما اعتقد، فقال الشيخ لمريـده: ((إن فتشـتَ فـي شـعري عـن الحـب الجسـداني فسـوف تجـده، وإن فتشت عن الحبّ الصّوفي فسوف تجده أيضا، ولكن بالقدر الذي أنت عليه)) . **(6)**

هكذا تبدو قصيدة أبي مدين التلمساني، لا شئ باد فيها من القرائن اللفظية التي تمنع من إرادة الدلالة الأصلية للملفوظ، ولا شئ فيها يمنع من حملها على أنها في الحب الإنساني أوالجسداني كما قال الشيخ، ولذلك لابد من الاعتبار الأول–السّابق–الذي وضعناه في الحسبان، وهوقراءة القصيدة في سياق الخطاب الصّوفي على العموم، وخطاب أبي مدين في كامل ديوانه على الخصوص، ولابد من اعتبار الشاعر في حد ذاته، فلونسبت القصيدة إلى غيره ممن لاصلة لهم بالتصوف، لتغير الأمر كثيرا، ولقرئت القصيدة قراءة مخالفة تماما لما يفرضه الحيز الصّوفي والشاعرالصّوفي، بوصفهما قرينتين، من قراءتها قراءة صوفية، فمن نادى"بموت المؤلف"ينبغي أن يراجع حسابه .

وإذا كان الأمر كذلك، فلا بد إذن من الاعتبار الثاني، وهو أن القصيدة، بوصفها((جملة كبيرة)) أو((علامة كبيرة)) تعد من الضرب الثاني من الكلام الذي يقول المعنى ومعنى المعنى(حسب الجرجاني)، أومن الكلام الذي إذا قال شيئا قال شيئا آخر(حسب ريفاتير)، أي دال له مدلولان:أولي أونحوي يفهم من ظاهر اللفظ بغير واسطة هو((الحب الإنساني))، وثانوي أو لا نحوي مصاحب تصل إليه عن طريق الاستدلال والتأويل بواسطة المعنى الأولي هو((الحب الإلهي))، وكأن القصيدة، بوصفها جملة كبيرة، مجاز لغوي علاقته المشابهة بين حقيقة ما تدل عليه من((حب إنساني)) ومجازما تدل عليه من((حب إلهي))، مع وجود قرينة–السّياق الصّوفي والمتصوف–مانعة من إرادة المعنى الحقيقي للدال، وصارفة إلى إرادة المعنى المجازي له .

فالقصيدة إذن هي بمثابة((استعارة كبيرة)) تصريحية قائمة على علاقة

التناظر والتماثل بين الشبيه المصرح به أبداً والأصيل المطوي أبداً، والشبيه عادة ما يستعار وينسج من عموم بنية القصيدة العربية التقليدية أوالموشح، والأصيل عادة وغالباً ما يطوى لأنه ذوق خاص لتجربة خاصة، ولأن الأذواق في عمومها لا لغة لها مخصوصة بها، إلاّ ما تعارف الناس عليه كالحلو والمر والحار، وما شابه ذلك، فلاغرابة إذن ألا تكون للتصوف، وهو ذوق خاص، لغته الخاصة به، التي تجسد مواجيده وأذواقه تجسيداً أصيلاً، على الرغم من طول الحقبة الزمنية التي مرت بها التجربة الصوفية، ما عدا بعض الاصطلاحات المأخوذة من واقع اللغة الاجتماعية المعروفة، مما رفعه المتصوفة إلى أجواء صوفية وتعارفوا على دلالاتها فيما بينهم. إذا ما حاولنا الآن أن نقترب من معرفة معنى المعنى أو الأصيل الذي دل عليه المعنى أو الشبيه، فلن يكون اقترابنا منه إلا بمقدار ما يحاول دارسٌ المواءمة بين إيقاع أصوات الدوال بوصفها مسموعات، و دلالاتها بوصفها مفهومات، في نص تعبيري معين، كالذي بين أيدينا، و إلا بمقدار ما يكون عليه الدارس لهذا الشعر ملماً بالمعرفة الصوفية في عمومها، مما يساعده على الربط بين الشبيه و الأصيل من جهة، و على إبراز الموقف الاجتماعي الصوفي من جهة أخرى، و الذي سنحاول مقاربته في خاتمة هذا البحث.

لقد سبقت الإشارة في بداية هذا الجزء إلى أن مصدر الأرواح كلها هو عالم الأمر و الملكوت، حيث كانت تنعم بالقرب من الله، و حيث عرفته فأحبته و تعلقت به تعلق الجزء بكله، من حيث كونها لطائف ربانية و أمانات روحانية، ثم إن الله خلق العالم المادي، و عرض الأمانات منه على السموات و الأرض و الجبال، فأبت حملها إشفاقاً، و رضيَ بحملها الجسد البشري الجاهل بأمرها، كما في قوله تعالى: ((إنَا عَرَضْنَا الأَمَانَةَ عَلَى السَّمَوَاتِ وَ الأَرْضِ وَالجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَ أَشْفَقْنَ مِنْهَا وَ حَمَلَهَا الإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُوماً جَهُولاً)) (7) .

و بذلك استودع الله لطائفه الربانية في الأجساد، و أمرها أن تسعى في ملكه لاكتساب الكمالات و بين لها طريقها، و نهاها أن تتبع غوايات الشيطان و ضلالاته، و لما كان عالم الملك ((عالم المتضادات بمقتضى خلقه، كانت الآثار الراجعة إليها من أفعالها على نوعين: منها ما يكون مشيئاً لها نحو الكمال و معيناً عليه، و هو الخلق الزكي و الحسنات؛ و منها ما يكون عائقاً عن الكمال و صارفاً عنه و هو الرذائل و السيئات؛ فإن كانت الآثار المستفادة آثار الخير و الزكاء زاد فيها تطلعنا نحو الكمال، و إقبالاً على الخير ... فلا تزال كذلك تتضاعف الزيادة عوداً بعد بدء، حتى ترسخ صفات الخير المتكلفة بالكمال، و

تستولي على أمره و تتهيأ به لسعادتها الآجلة؛ و إن كانت الآثار المستفادة أثار شرور و رذائل أخرى ... و لا يزال أيضا كذلك إلى أن تنتهي إلى شقوتها الكبرى، إلا أن يمن الله برحمته)) (8).

وإذ كان النوع الثاني من الناس تزداد أرواحهم بعداً عن الله و عن حبه و التطلع إلى معرفته معرفة ثانية بسبب ما اكتسبت أيديهم من سيئات و رذائل، فإن النوع الأول منهم تزداد أرواحهم قرباً من الله و من محبته و الشوق إليه و التطلع إلى لقائه و معرفته ثانية بسبب ما اكتسبت أيديهم من حسنات وكمالات، على أن حقيقة القرب هنا هي ((بالمعنى و الحقيقة و الصفة لا بالمكان و المسافة)) (9) ، ويستشهد الصوفية بإمكانية ذلك بعدد من الأحاديث، منها قوله صلى الله عليه و سلم حكاية عن ربه عز وجل: ((من تقرب إليَّ شبراً تقربت إليه ذراعاً)) (10)، و قوله: ((لقد طال شوق الأبرار إلى لقائي و أنا إلى لقائهم أشد شوقاً)) (11)، و غيرها من الأحاديث القدسية المماثلة(12).

و إذا كان الأمر كذلك، فإن أبا مدين التلمساني يعد من الصوفية الذين سعت ذواتهم إلى التقرب من الذات العليا سعي مجاهدات عملية، و تعد قصيدته السابقة من بين قصائده التي تجسد جانبا من جوانب "الحب الإلهي" هو شوق الذات الصوفية إلى لقاء الذات العلية، و تبرم من الفراق الذي حدث في عالم الأمر، و شكوى من عالم الخلق الذي وجدت نفسها فيه مكبلة بأغلال الحظوظ البشرية، مثلها في ذلك مثل السبية التي سبيت و أبعدت عن موطنها و أهلها.

و يعد الشطر الأول في البيت الأول من القصيدة:[تذللت في البلدان حين سبيتني] مفتاح القصيدة كلها، و الذي يومض إلى مرحلة المعرفة الأولى المتبوعة بالمحبة الأولى في عالم الأمر، قبل النفح و الذر فالانفصال و البعاد إلى عالم الأجساد، و يعد الشوق إلى المحبوب، الذي ينتجه فضاء النص الشعري، تعبيراً عن الحركة الوجدانية التي تدفع الذات المفصولة إلى وصال ما انفصل، و استرجاع ما كان من التجليات الإلهية في عالم الأمر، فالشوق إلى لقاء المحبوب بهذه الصفة في النص ، لا بد أن يكون تالياً لإدراك سابق و إلا فهو مجرد زعم، ((لأن ما لايدرك حقيقة بوجه لا يشتاق)) (13).

و نخلص في هذا الجزء إلى أن القصيدة هي عبارة عن علامة كبرى لها دال هو توالي ملفوظات النص و مسموعاته، و مدلول أولي هو توالي المفهومات التي تشكل نواة مفهومية واحدة، في إطار الحب الإنساني، محورها " محب – محبوب "، و العلاقة بينهما علاقة انفصال و غياب، و بعاد المحب عن محبوبه

و تعلقه به وشوقه إلى لقائه، هو جانب من جوانب "الحب الإلهي" محوره "محب – محبوب" أو "الذات الصوفية و الذات العلية" و العلاقة بينهما علاقة الانفصال الأمري و غياب الذات الصوفية في عالم الغير، و تعلقها الشديد بعالمها الأصلي و شوقها إليه، و العلاقة بين المدلول الأولي والمدلول الثانوي علاقة مشابهة تكاد تكون تامة، إذ لا فرق إلا من حيث الاعتبار، و القرينة حالية أو سياقية، لا لفظية إلا ما قد يفهم من قوله:[و لا الموت أقرب] في البيت الثالث، و الذي قد يعني الموت الاضطراري و قد يعني الموت الاختياري "الفناء عما سوى الحق"، و كلاهما طريق إلى الحق.

و إذا كان الأمر كذلك، فلا بد إذن من الاعتبار الثالث و الأخير، و هو أن هذه القصيدة تجسد جانباً من جوانب المثلث الدلالي الصوفي، بوصفه بنية عميقة كلية، هو جانب: [خلق (1) حق]، ومن ثمة فهي من صنف شعر بُعد الغياب، أو بُعد "الفرق الأول"، الذي يعد أبداً هو الفاعل و القصيدة أبداً هي القابل أو المجلي.

و من القصائد المماثلة للسابقة و المناظرة لها في رسم بُعد الغياب، و التي تتعدد من حيث القوابل و المجالي، و لكنها واحدة من حيث الفاعل الحقيقي و القائل، قول أبي مدين التلمسانى (14) [المجتث]:

لَـــوْلاكَ مَـــا كَـــانَ وُدِّي ... وَ لاَ مَنَـــازِلُ لَيْلـــى
وَ لاَ حَـــدَا قَـــطُّ حَـــادِ ... وَ لاَ سَـــرى الرَّكْـــبُ مَيْـــلا
يَـــا حَـــادِيَ العِـــيسِ مَهْـــلاً ... هَـــلْ جُـــزْتَ فِـــي الحَـــيِ أَمْ لا
عَشِـــقْتُهُمْ فَسَبْـــوْنِي ... لاَ تَحْسَـــبِ العِشْـــقَ سَـــهْلا
فَـــأَيْنَ كُنْـــتُ وَ جِئْـــتُ ... حَبِيـــبٌ لـــيَ قَـــدْ تَجَلَّـــى
عَشِـــقْتُهُ فَسَبَانِـــي ... فَصِـــرْتُ بالســـبي أَهْـــلاَ
ظَهَـــرْتَ لِـــي بِجَمَـــالٍ ... فَشُـــرْبِيَ زَادَ وَ عَـــلاَ
فَأَنْـــتَ رُوحِـــي وَ جِسْـــمِي ... لاَ فَـــرْقَ عَنْـــكَ وَ إِلاَّ
حَتَّـــى إِذَا مَـــا تَـــجَلَّى ... هَـــوَاكَ فِـــي قَلْبِـــي حَـــلا

القصيدة لا تختلف عن السابقة من حيث كونها تجسد ظاهرة الحب الإنساني، و لكن وباعتبار السياق الصوفي الذي تتدرج فيه و تسير في مساره، فهي في الحب الإلهي، من حيث كون الحب الحسي يعبر عن علاقة إنسان بإنسان آخر في عالم الحس و الواقع، و من حيث كون الحب الإلهي يعبر عن علاقة ((الروح أو القلب أو النفس أو الأمانة)) (15) بالروح الأمري في عالم الأمر و الملكوت، فصار الأول رمزاً على الثاني و دالاً عليه لعلاقة المشابهة بينهما في الدلالة الكلية كما في أجزائها أيضاً، وهذا الاعتبار الذي هو دلالة شيء حسي على شيء آخر ذوقي، ليس خاصا بأبي مدين في شعره، و لكنه عام فيما بين الصوفية، جاء نتيجة تواصل و تفاعل فيما بينهم، حتى أصبح عادة لغوية متعارفة فيما بينهم جميعاً.

وربما كان من المناسب – في هذا السّياق – أن نستطرد قليلاً إلى ما قبل أبي مدين، حيث بدأ التعبيرعن الحب الالهي تعبيراً مباشراً، وكانت رابعة العدوية الزاهدة (**–185**) أول من دعا إلى محبة الله دعوة صريحة وجريئة، على الرغم من شدة معارضة الفقهاء لذلك، مدعين أن الحب إنما يكون من إنسان لإنسان، لامن إنسان لله، فالإنسان خليق به أن يطيع الله لا أن يحبه(**16**)، وعبرت عن ذلك صراحة بقولها(17):

أُحِبُّــكَ حُبَّيْنِ:حُــبَّ الْهَــوَى	**وَحُبَّــا لأَنَّــكَ أَهْــلٌ لِذَاكَـــا**
فَأَمَّــا الَّــذِي هُوَحُــبُّ الْهَــوَى	**فَشُــغْلِي بِــذِكْرِكَ عَمَّــنْ سِوَاكَــا**
وَأَمَّــا الَّــذِي أَنْــتَ أَهْــلٌ لَــهُ	**فَلَسْــتُ أَرَى الكَــوْنَ حَتَّــى أَرَاكَــا**
فَمَـا الحمـد فـي ذَا ولاَ ذَاكَ لِـي	**وَلَكِـنْ لَـكَ الْحَمْـدُ فـي ذَا وَذَاكَـا**

ولها غير ذلك من المقطوعات(18)في الحب الإلهي، ولكن أجرأ كلامها وخروجها فيه عن المألوف، هو إقرارها أنها ما أحبت الله خوفاً من نار ولاطمعاً في جنة،ولكن محبة فيه وشوقاً إليه، أي حب بلا علة قالت:((إلهي، إذا كنت أعبدك رَهبة من النّار فأحرقني بنار جهنم، وإذا كنت أعبدك رغبة في الجنّة فأحرمنيها، وأما إذا كنت أعبدك من أجل محبتك لا تحرمني يا إلهي من جمالك الأزلي)) (19).ومحبة الله بلا علة عند الصوفية هي أعلى درجات المحبّة،((تولدت من نظرهم ومعرفتهم بقديم حب الله تعالى بلا علّة، فكذلك أحبوه بلا علة))(20).

وبذلك فقد فتحت رابعة العدوية الباب واسعاً لمن جاء بعدها من الصوفية ليفيضوا في الحب الالهي والتنظير له، فكان منهم:معروف الكرخي(-200ه)وكان من موالي علّي بن موسى الرضا(21)، والحارث المحاسبي البغدادي(-243ه)، وذو النون المصري (-245هـ)، وأبوحمزة محمد بن إبراهيم الصوفي البغدادي(-269هـ)وغيرهم مما يضيق المقام بذكرهم، وكان أغلبهم شعراء يقولون المقطوعة والأخرى، وقلما يقصّدون القصائد.

وكانوا ينظمون حلقات سماع، يختار"القوّال " من المقطوعات الشعرية الغزلة ما يوافق نوازعهم الصوفية، فينشدها بين أيديهم، فيتواجدون لها و يتراقصون، ولذلك اختلط عندهم الإنشاء بالإنشاد، ومعناه أن القطع الشعرية تصلح لأن تدل على الحّب الحسي كما تصلح لأن تدل على الحب الإلهي، فقد روي أن الحارث المحاسبي، تواجد وبكى، عندما أنشد منشد أو قوال بين يديه هذه الأبيات التي ليست من التصوف في شئ(22):

أَنَا فِي اْلغُرْبَةِ أَبْكِي ... مَا بَكَتْ عَيْنُ غَرِيبِ

لَمْ أكنْ يَوْمَ خُروجِي ... مِنْ بِلاَدِي بِمُصيب

عَجَباً لِي وَلِتَرْكِي ... وَطَناً فيهِ حَبِيبِي

ومن ذلك أيضا ما يُروى عن السّريّ السّقطي(-257هـ)أنه دفع إلى الجنيد رقعة، وفتح الجنيد الرقعة فإذا فيها مكتوب:سمعت حاديا في البادية يحدو ويقول(23):

أَبْكي، وهَلْ تَدْرينَ ما يُبْكيني

أَبْكي حِذاراً أنْ تُفارقِيني

وتَقْطَعي وَصْلِي وتَهْجُريني

وما زال الشعراء المتصوفة ينشئون المقطوعة والمقطوعتين، أوينشدون لغيرهم من المقطوعات ما يناسب أحوالهم الصوفية، حتى استقامت لهم القصيدة الصّوفية في الحب الالهي، متولدة من رحم قصيدة الحب الإنساني، مبتعدة في تعبيرها عن المباشرة، مقتربة من الإيحائية أحيانا، وموغلة في الرمزية أحيانا أخرى، بحيث يقرأ القارئ القصيدة، فلا يشك لحظة في أنها قصيدة غزلة عادية، خصوصاً إذا شبب فيها بالمرأة، وصور جمالها الكامل، وصور تذلل المحب وتمنع المحبوب، وعرّض بالواشين، كما هو الشأن مثلاً في قصيدة المنتجب العاني المتوفى سنة(400هـ)إذ

يقول(23):

وَرُبَّ أَهْيَـفَ سَـاجي الطَّـرْفِ مُعْتَـدِلٍ   أَغَنَّ أَحْـوَى دقيـق الخِصْرِ واهِيـهِ
أَعـــارَ أُمَّ الطَّـــلاَ مِـــنْ غُـنْجِ مُقْلَتِـهِ   وَعَلَّـمَ البـانَ ضَـرْباً مِـنْ تَثَنِّيـــهِ
تَجَمَّعَـتْ فـــيهِ أَوْصَــافُ مُفَرَّقَــةُ   في النّاسِ فَازْدا دَ عُجباً من تَناهِيـهِ
ذَلَلْت مِـنْ بَعْدِ عِـزِّي فـي هَـواهُ إلـى   أَنْ صَـارَ يُسْخِطُني تيهـاً وَ أُرْضـيهِ
قـالُوا:إلى كَـمْ تُلاَطِفُــهُ؟ فَقُلْـتُ لَهُـم   مِنْــهُ الـدَّلالُ، ومنـــى أنْ أُدَارِيــهِ
خَتَمْتُ سَمْعي وَ طَرْفي في هَواهُ فَلَمْ   أَنْظُــرْ سِــوَاهُ وَلاَ أُصْــغي لَواشــيهِ

وكما هو الشأن مع أبي مدين التلمساني الذي يعد من الأوائل في المغرب ممن قصد القصيدة في الحبّ الإلهي التي لاتباين قصيدة الحب الإنساني في البناء والدلالة الاّ من حيث اعتبار السّياق الصّوفي، ومن حيث بعض القرائن اللفظية والدلالية القليلة التي تستوقف القارئ المتأني من حين إلى آخر، والذي نعود إليه وإلى قصيدته السّابقة في ضوء هذا الاستطراد الذي أبان عن تقاطع الحب الإنساني بالحب الصّوفي إلى حد اللاتباين، لتشابه التجربتين في العلاقات الحسية منها والروحية.

وإذا ما حاولنا أن نستنبط العلاقات الروحية التي دلت عليها العلاقات الحسية في قصيدة أبي مدين السّابقة لوجب علينا أن نماثل بين علاقات بنية النص السّطحية وعلاقات البنية الدّالة العميقة التي قالها النص عندما قال شيئًا، فعلاقة المحب بالمحبوب هي أولاً علاقة معرفة حاصلة في زمن ما ومكان ما، وهي العلاقة التي أدت إلى وجود علاقة أخرى هي تعلق الذات الشاعرة بالآخر تعلق محبة وشوق، ثم إن هذه العلاقة الأخيرة ازدادت توتراً لما كانت علاقة انفصام وانفصال بين الذات المحبة والآخر، جعلت من الأول في شوق شائق لاينتهي إلى حد معين، وكان هذا التعلق والمحبّة نتيجة انطباع جمال المحبوب في قلب المحب وتمكنه منه لما تجلّى له المحبوب بجماله وجلاله عند اللقاء الأول والمعرفة الأولى.

وتلك العلاقات التي تشكل سطح البنية اللّسانية وتتحكم في توالي مدلولاته الأولية، ما هي الاّ علاقات مشابهة للبنية الدّالة العميقة ورمز عليها، وهي البنية التي تحددها نظرية المعرفة الصّوفية التي تتلخص في أنها:(محبّة بين معرفتين)

أي: [معرفة فمحبة فمعرفة]، فالمعرفة الأولى تحققت للأرواح في عالم الأمر والملكوت لما تجلى لها الحق بجماله وجلاله قبل نفثها في عالم الملك والأشباح، فأحبته بلا علّة، وانطبع ذلك الحب في جبلتها وفطرتها في الأزل، ولم يزل حتى وهي في عالم الملك والمشاهدة، وتلك المحبّة التي جبلت الأرواح عليها هي التي تدفعها إلى محاولة معرفته معرفة ثانية شهودية انطلاقاً من عالم الأشباح، ولن يتم لها الوصل المأمول إلاّ بالمجاهدات النفسية المخصوصة.

فالعلاقة الأولى بين الذات المحبة والذات المحبوبة هي علاقة معرفة أولى متبوعة بعلاقة ثانية هي المحبّة، أي (عرف ربّه فأحبّه)، ومن القرائن اللفظية على ذلك في النص، قوله: (لولاك ما كان ودّي) ، وقوله (يا حادي العيس مهلا) بحيث رمز بالحادي على (القلب) أو (الأمانة) المودعة في الجسد والذي رمز إليه(بالعيس) وحيث سأله سؤال تقرير وعتاب:(هل جزت بالحيّ أم لا)، والحيّ هنا وحسب السّياق هو عالم الأمر، حيث كانت الذات قبل أن تكون في عالم الملك، وقوله:(عشقتهم فسبوني) إشارة إلى علاقة المحبّة بعد المعرفة الأولى، وقوله (فأين كنت وجئت) سؤال تقرير وتحسّر، على ما كان عليه في عالم الأظلة حيث (حبيب له قد تجلّى). وكيف أصبح في عالم الغير مفصولاً مغيباً، و قوله : (ظهرت لي بجمال) إشارة إلى تجلي الحق بجماله على الأرواح في عالم الأمر، وقوله (فشربي زاد وعلاّ) إشارة إلى المحبّة المنطبعة في قلب المتجلَّى له.

فالنّص لم يعبر عن الدورة الصوفية بكاملها، وبالتالي لم يجسد نظرية المعرفة الصوفية بكاملها كما رسمناها في المثلث الدلالي الصوفي، ولكنه جسد شقاً منها هو بعد الغياب المحصور في المسافة النفسية بين: [خلق (1) حق] أي إن الذات الصوفية و من مقام خلق أو الفرق الأول، و بدافع المحبة الحاصلة من التجلي الأول و المعرفة الأولى، تصبو إلى التجلي الثاني و تتوق إليه، لمطالعة جماله و جلاله و معرفته معرفة حضورية أخرى، و بالتالي فالنص بكامله يصنف في حيز بُعد الغياب.

و من قصائده التي ينتظمها "بعد الغياب" أيضا قوله (24) [الطويل]:

تَمَلَّكْـــتُمُ عَقْلِـــي وَ طَـــرْفِي وَ مَسْـــمَعِي

وَ روحـــي وَأَحْشَـــائي وَ كُلِّـــي بِأجْمُعِـــي

وَ تَيَّهْتُمُـــوني فـــي بَـــديعِ جَمالِـــكُمْ

وَ لَـمْ أَدْر فـى بَحْـر الْـهَوى أَيْـنَ مَوْضِـعِى

وَ أَوْصَيْتموني لاَ أَبُوحُ بِسِرِّكُمْ

فَباحَ بِمَا أُخْفِي تَفَيُّضُ أَدْمُعِي

وَ لَمَّا فَنِيَ صَبْرِي وَ قَلَّ تَجَلُّدِي

وَ فَارَقَني نَوْمِي وَ حُرِّمْتُ مَضْجَعِي

أَتَيْتُ لِقاضِي الحبِّ قُلْتُ: أَحِبَّتِي

جَفَوْنِي، وَ قَالوا: أَنْتَ فِي الحبِّ مُدَّعِي

وَ عِنْدِي شُهودٌ لِلصَّبَابَةِ وَ الأَسَا

يُزَكُونَ دَعْوايَ إِذَا جِئْتُ أَدَّعِي

سُهادِي وَ وَجْدِي و اكْتِئَابِي و لَوْعَتِي

وَ شَوْقي وَ سُقْمِي و اصْفِرارِي وَ أَدْمُعِي

***

وَ مِنْ عَجَبٍ أَنِّي أَحِنُّ إِلَيْهِمُ

وَ أَسْأَلُ شَوْقاً عَنْهُمُ وَ هُمُ مَعِي

وَ تَبْكِيهُمُ عَيْنِي وَ هُمْ فِي سَوَادِهَا

وَ يَشْكُو النَّوَى قَلْبِي وَ هُمْ بَيْنَ أَضْلُعِي

فَإِنْ طَلَبُونِي فِي حُقُوقِ هَوَاهُمُ

فَإِنِّي فَقِيرٌ لاَ عَلَيَّ وَ لاَ مَعِي

وَ إِنْ سَجَنوني فِي سُجونِ جَفَاهُمُ

دَخَلْتُ عَلَيْهِمْ بِالشَّفِيعِ الْمُشَفَّعِ

إن ما قلناه عن القصيدتين السابقتين يمكن أن ينطبق على ما يمكن أن نقوله عن هذه القصيدة، فهو و إن اختلف في مقادير الفهم و التأويل، لا يختلف

من حيث كونه يدور حول تبيان حقيقة و احدة عبر عنها التلمساني، مثلنا في ذلك مثل الشاعر يعبر عن حقيقة و احدة بطرق مختلفة، تكثر قصائده والمعنى واحد، و لولا أنا بصدد الدلالة على ما افترضنا من أن العدد الأكبر من قصائد التلمساني يندرج في حيز بعد الغياب، و القليل منها يندرج في بعد الحضور، و أن الافتراض، و لكي يصح و يثبت، لابد من استعراض أكبر قدر ممكن من النماذج، مع الاشارة إلى بعضها الآخر، لولا ذلك لكنا اكتفينا باختيار واحد و بنموذج واحد من هذا اللون من شعره.

والحق أن هذه القصيدة أشد حرارة في وصف عاطفة الحب المشبوبة من السابقتين، و أنه نحا فيها مناحي الشعراء الغزلين الذين يعبرون عن مقدار حبهم و شوقهم إلى محبوبهم، بمقدار تيهانهم، وفناء أجسادهم باصفرارها و نحولها و سقمها، كدليل على صدق العاطفة و فيضها، و كدليل أيضا على أن العلاقة بين المحب و محبوبه هي علاقة انفصال و هجران و تمنع المحبوب عن لقاء محبه و وصاله.

و لقد و جد التلمساني في التعبير عن الحب الإنساني المشبوب، بوصفه تجربة عشقية و فنية واقعية معروفة، الشبيه في التعبير عن الحب الإلهي المتيَّه، بوصفه تجربة صوفية و فنية لا واقعية و لا معروفة، إلاّ لمن ذاقها أو سعى في سبيلها من أمثاله من الصوفية، والجامع بين التجربتين: هي علاقة الانفصال و الغياب في كلّ، و ربما كان التذكير بأن المحب في التجربتين لا يمكن أن يحب إلا إذا كان قد عرف محبوبه مسبقاً و تعلق به لمّا رأى ما رأى من جمال، من تحصيل الحاصل، و ضَربا من منطق الجملة المشهورة عند القوم: "عرف ربّه فأحبّه" و غاب المحبوب، بفعل حظوظ المحب البشرية، فتعلق المحب به تعلق حب و عبودية، ينتظر اللقاء ليعرفه معرفة ثانية شهودية، و في هذا الجانب يقول أحد المتصوفةالمعاصرين (25) عن متصوف قديم تلون في مقام الغياب كما تلون التلمساني: (المحبة فيض الجمال و ثمرته، فإذا ظهر الجميل كان العشق، و إذا غاب الجميل كان الشوق، و لابد للمحب من جهاد في سبيل الحبيب حتى اللقاء، فإذا كان اللقاء ثانية، كانت السعادة الكبرى)(25).

و القصيدة في جزئها الأول و حتى حدود البيت السّابع، ليس فيها من القرائن اللفظية ما يفيد أنها في "الحب الإلهي"، و لكن و ابتداء من البيت الثامن من قسمها الثاني، بدأ التلمساني ينحو نحو الدلالة الصوفية المباشرة، مما يعتبر قرينة دالة على أن القصيدة ليست من "الحب الإنساني" في شيء، و ذلك في

قولـه:" ...و هم معي" و " ... و هم في سوادها" و " ...و هم بين أضلعي" و " دخلت عليهم بالشفيع المشفّع"، و هو ما يحتاج إلى تأويل قد يطول.

و نختصره في أن المحبوب الذي يتشوق المحب إلى لقائه، ليس بعيداً عنه في الأرض و لا في السماء، و لكنه في قلبه و جوانحه، و يروي الغزالي في ذلك بعض الأحاديث، منها ما قيل لرسول الله صلى الله عليه و سلم: (يا رسول الله: أين الله، في الأرض ألام في السماء؟ قال: في قلوب عباده المؤمنين)، و منها الحديث القدسي (لم تسعني أرضي و لا سمائي و وسعني قلب عبدي المؤمن اللين الوادع) (26)، و مثل ذلك في القرآن العظيم: (وَ نَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ) (27) . و قد حيل بين المحبوب و بصيرة الذات الصوفية ما هي عليه من حظوظ بشرية عبّر عنها بقوله في البيت الأخير:"و إن سجنوني فـي سجون جفاهم"، فلن يكون لقاء و لا معرفة إلا بالمجاهدات النفسية التي تمحو قيام الذات بالحظوظ البشرية وتثبت قيامها بحقوق المحبة، و يتأولون في هذا المعنى قوله تعالى: (وَالَّذِينَ جَاهَدُوا فِينَا لَنَهْدِيَنَّهُمْ سُبُلَنَا) (28)، فإذا لم يستطع إلى ذلك سبيلا، توسط بشفيع البشرية، مما أشار إليه في آخر القصيدة؛ و القوم متفقون – من بعد و من قبل – على أن لا وصول و لا اتصال مباشر بالحقيقة الكلية إلا عن طريق " الحقيقة" التي كانت أول ما انبثق من الواحد من حقائق، ثم استمدت جميع الحقائق وجودها و كونها منها، فالحقيقة المحمدية بذلك هي الواسطة بين الحق و الخلق، و العروة الوثقى بينهما.

و هكذا فإن ما لا نستطيع أن نحصله من دلالة جزئية مستغلقة في شعر أبي مدين و أضرابه، يمكن أن نحصله من دائرة انتمائه الاجتماعي و الثقافي، ذلك لأن الرؤيا الصوفية في كليتها و تفاصيلها، و التي يتضمنها العمل الأدبي، و تقوم بدور أساس في تشكيله و انتظام أجزائه، هي قائمة أيضا في زمرة اجتماعية عريضة تنتظم وعيها الاجتماعي و الثقافي،فالشاعر الذي عبر عن نفسه و جسد اغترابه عن الذات العلية، يكون قد عبر في الوقت نفسه عن مشاعر الزمرة التي ينتمي إليها. و من ثمة فإن فهم العمل الأدبي و تفسيره يقوم على الذهاب و الإياب بين العمل الأدبي بوصفه بنية فردية متغيرة، والرؤيا الصوفية بوصفها بنية دلالية عميقة جماعية ثابتة.

و مما ينتظم في بُعد الغياب من شعر أبي مدين التلمساني كذلك، قوله [الخفيف]((29)):

لَسْتُ أَنْسَى الأَحْبابَ مَا دُمْتُ حَيًّا　　　مُـذْ نَـأَوا لِلنَّـوَى مَكانـاً قَصِـيًّا

وَ تَلَـوْا آيـةَ ٱلْـوَدَاعِ فَخَـرُّوا   خِيفَـةَ ٱلْبَـيْنِ سُـجَّداً وَ بُكِيـَّا
وَ لِذِكْـراهُمُ تَسِيـحُ دُموعـي   كُلَّمَـا اشْـتَقْتُ بُكْـرَةً وَ عَشِـيَّا

* **

وَ أُنـاجي الإِلَـهَ مِـنْ فَـرْطِ وَجْـدِي   كَمنَاجـاةِ عَبْـدِهِ زَكَـرِيَّا
وَهَـنَ ٱلعَظْـمُ بِالبُعـادِ فَهَـبْ لـي   رَبِّ بِـاللُّطْفِ مِـنْ لَـدُنْكَ وَلِيَّـا
وَ ٱسْتَجِبْ فـي ٱلْهَوَى دُعائي فَإِنِّـي   لَـمْ أَكُـنْ بالـدُّعاءِ رَبِّ شَقِـيَّا
قَـدْ فَـرى قَلْبِـيَ ٱلْفِـراقُ وَ حَـقّاً   كـانَ يَـوْمُ ٱلْفِـراقِ شَـيْئاً فَرِيَّـا
وَ اخْتَفَـى نـورُهُمْ فَنادَيْـتُ رَبِّـي   فـي ظَـلامِ الـدُّجَى نِـدَاءً خَفِيَّـا
لَـمْ يَـكُ ٱلْبُعْـدُ بِاخْتِيـاري و لَكِـن   كـانَ أَمْـراً مُقَـدَّراً مَقْضِـيَّا

* * *

يَـا خَليلَـيَّ خَلِّيـاني وَ وَجْـدِي   أَنَـا أَوْلَـى بِنَـارِ وَجْـدِي صَـلِيًّا
إِنَّ لِـي فـي الغَـرامِ دَمْعـاً مُطيعـاً   وَ فُـؤاداً صَـبَا وَ صَـبْراً عَصِـيَّا
أَنَـا مِنْ عـاذِلي وَ صَـبْرِي وَ قَـلْبِي   حَـائِرٌ أيُّهُـمْ أشَـدُّ عِتِيًّـا
أَنَـا شَـيْخُ ٱلْغَـرامِ مَـنْ يَتَّبِعْـنِي   أَهْـدِهِ فـي ٱلْهَـوى صِـراطاً سَـوِيًّا
أَنـا مَيْـتُ ٱلْهَـوَى وَ يَـوْمَ أَراهُـمْ   ذلِـكَ ٱلْيَـوْمُ يَـوْمَ أُبْعَـثُ حَيَّـا

فإذا كان أبو مدين في القصائد السابقة، قد اصطنع شعر الحب الإنساني أداة للتعبير عن الحب الإلهي و الذي يجسد فراق الذات المحبة عن ذات المحبوب و غيابها عنها في عالم الغير، فإنه في هذه القصيدة قد غير الأداة، فاصطنع موضوع الحنين إلى الأوطان و الأهل و الأحباب و الخلان، و هو موضوع يشكل حيزاً ملفتاً في القصيدة العربية، و يتميز يالاحساس الرهيف، و يمتلئ بمشاعر الفقد و الاغتراب، و يجسد معاناة المغترب في موطنه الجديد، من آلام مبرحة، و أحزان متواصلة، و عجز كامل عن كل محاولة لمد جسور التواصل التي انقطعت في يوم ما بسبب من الأسباب، و انقطع معها الأمل(30).

و هو الموضوع الذي اتخذ منه أبو مدين التلمساني شبيهاً لحال من الصوفية

الأصيلة، و أَوْمَأَ به إلى عالم الأرواح، "عالم الأظلة" حيث كانت الأرواح تنعم بالقرب من الروح الأمري والأنس به، وحيث حدث الأمر بالنزوح و التفرق في عالم الأشباح، و هو المعنى الذي يعبر عنه ابن عربي(بمفارقة وطن الكون الذي وجدت فيه الذات لربها، ثم نزحت عنه، و إن شئنا قلنا أهبطت منه إلى عالم الأمر لوجودها لنفسها) (31)، و هي في اغترابها عند وجودها لنفسها تحن إلى ما كانت عليه قبل أن تكون، و إلى من كانت معهم و الذين أهبطوا جميعا، و اتخذوا في عالم الأشباح لهم سكنا، لا عن رغبة و إرادة منهم، و لكنه (كَانَ أَمْراً مُقَدَراً مَقْضِيًّا) (32).

فأبو مدين و إن كان فيما سبق من شعره يجسد شوق ذاته إلى الذات العلية، فهو في هذه القصيدة يجسد شوق ذاته إلى ما يماثلها من الذوات التي نزحت مثلما نزحت ذاته، و اتخذت كل ذات لها في [النَّوى مَكَاناً قَصِيًّا]، أي عالم الغير و الأجساد البشرية، مما يعتبره القوم بالتواتر "سجناً من السجون"، و هي لذلك ما انفكت جميعا يحن بعضها إلى بعض، كحنينها جميعا إلى الحقيقة الكلية، و هكذا يصبح الفراق فراقين: فراق الذرّة عن الذار، و فراق الذرة عن أخواتها من الذرات المنفوخة في الأجساد؛ و الشوق شوقين: شوق الذّرّة إلى الذار و حنينها إليه، و شوق الذرّة إلى أختها و حنينها إليها، حنين لقاء ووصال.

و من قصائد أبي مدين التلمساني التي ينتظمها بعد الغياب و الاغتراب عن الآخر، ثم الشوق إليه و الحنين، مما حيزه [خلق(1) حق] من المثلث الدلالي الصوفي، نشير إلى القصيدة الميمية التي نجتزئ منها قوله [الطويل] (33) :

مَتَى يا عُرَيْبَ الحيِّ عَيْنِي تَراكُمُ   وَ أَسْمَعُ مِنْ تِلْكَ الدِّيارِ نِداكُمُ

وَيَجْمَعُنا الدَّهرُ الذِي حال بَيْنَنَاَ   وَ يَحْظَى بِكمْ قَلْبِي وَ عَيْنِي تراكُمُ

أمُرُّ على الأَبْوابِ مِنْ غَيْرِ حَاجَةٍ   لَعَلِّي أَراكُمْ أو أَرَى مَنْ يَراكُمُ

وقد بلغت زهاء أربعة عشر بيتا؛ و نشير إلى قصيدته الواوية الغوثية التي يعبر فيها عن شوقه و حنينه إلى "الحقيقة المحمدية" ممثلة في خاتم الأنبياء و الرسل محمد صلى الله عليه و سلم، و قد بلغت زهاء ثمانية عشر بيتا، و نجتزيء منها قوله [الكامل] (34):

يا قَلْبُ زُرْتَ وَ مَا انْطَوَى ذاكَ الجَوَى   عَجَباً لِقَلْب بالنَّعِيمِ قَدِ اكْتَوَى

زَادَ الغَـــــرامُ و زَالَ كُـــــلُّ تَصَـــــبُّرٍ   عَـــالَجْتُهُ قَبْـلَ الزِّيـــارَةِ فانْطَـــوَى
وَ لَهيـــبُ وَجْـــدٍ هَيَّجَتْـــهُ رَوْضَـــةٌ   مِنْ أَجْلِها حُلَّتْ مِنَ الصَبْرِ الْقُوَى
بَـــلْ زادَ شَوْقـــي لِلْحَبِيـــبِ وَ رَامَـــةٍ   وَ الأَبْـرقَيْنِ وَ مَـــا لِمُنْعَـــرِجِ لِـوَى

و في الديوان غير ذلك من القصائد و المقطوعات، التي تتدرج في بُعد الغياب عن الآخر، والآخر – في الأغلب الأعم – لا يعدو أن يكون "الحقيقة الكلية"، بوصفها حقيقة الحقائق كلها، من جهة، أو "الحقيقة المحمدية"، بوصفها أول ما خلق الله من الحقائق، و التي ينظر إليها القوم على أنها "واسطة" بين الحقيقة الكلية و حقائق الذر، من جهة ثانية، أو حقيقة الولي الذي يستمد نوره من الحقيقة المحمدية، من جهة ثالثة، أو حقائق الذر من جهة رابعة، فكل الحقائق يحن بعضها إلى بعض، و كل الحقائق يحن إلى الحقيقة الكلية حنين عودة اختيارية و لقاء، قبل العودة الاضطرارية، فبعد الغياب في قصيدة الغياب قائم على أساس فكرة فلسفية أو بالأحرى صوفية واحدة، تتمثل أساساً في نظرتهم إلى مشكلة وجود الحقيقة الإنسانية في هذا العالم المتناهي وجوداً "انفصالياً" عن الكون اللامتناهي، و بالتالي وجوداً اغترابياً عن الحقيقة المطلقة.

3- بُعدُ الحضور:

يبدو لنا من المفيد أن نشير مرة أخرى إلى المثلث الدلالي الصوفي، و أن نعود إليه لننطلق منه، لأنه يحكم فرضنا الابتدائي الذي قسمنا بموجبه الشعر الصوفي العملي إلى بعد غياب، و قد مرّ، وإلى بعد حضور و هو الذي نتصدى له الآن لندرسه، و هو المثلث الذي عبر عنه أبو مدين بقوله (35):

– من علامات صدق المريد في بداية إرادته فراره عن: الخلق.
– ومن علامات فراره عن الخلق وجوده: للحق ..
– ومن علامات صدق وجوده للحق رجوعه إلى:الخلق.

والسّطر الأول من(المقولة) السّابقة جسّده أبومدين في مجموع قصائد بعد الغياب التي سبقت، وقد فرّ أبومدين من الخلق فعلاً إلى الحق في تجربته الصوفية (بالحب الإلهي) فراراً صاعداً–هابطاً مثلما عبر عنه في المقولة المذكورة آنفاً، أي[خلق → حق → خلق]، وأن الحال الصوفي الذي يوافق[خلق]الأول هو ما يعبر عنه الصوفية:بالصحو الأول أو الفرق الأول، ثم يعقب ذلك

مرحلة[حق]، وأن الحال الذي يوافقه هو المحو أو الجمع(36)، وهو الحال الذي يتحقق فيه للصوفي نوع من التوازن بين معادلة (الحب الكاره) أي إن أسمى حبّ للحق وأعمقه يقابله أسمى كره لما سواه(37)، وهي اللحظة التي يكون فيها الصوفي جديراً بالوقوف في مقام الحضرة واللاتناهي، منسلخا من مقام السِّوَى والتناهي، ثمّ يعقب هذه المرحلة مرحلة الهبوط النازل، نحو[خلق]الثّاني، من أبدية اللحظة إلى الحدوث، وأن الحال الذي يوافقه في المصطلح الصّوفي هو (الصحو الثاني) أو (الفرق الثاني) (38).

ولابد من الإشارة إلى أن المرحلة الأخيرة، أي الصحو الثاني أو الفرق الثاني، ليست كالمرحلة الأولى في التجربة الصوفية، فهي أرقى منها، وهي التي تستحق اسم الحال، لأنها جاءت بعد مرحلة (الجمع)و(المحو)، أي بعد (غيبة) عمّا سوى الحق وحضور بالحق للحق لا بغيره لغيره، وعادت فيه الذات المحبّة إلى الخلق، محمّلة بالمعرفة الغيبية الوهبية أو الكشفية، لتقوم في الخلق بالحق للحق، وهذه المراحل الثلاث هي التي رسمنا بها المثلث الدلالي الصوفي:[فرق ← جمع ← فرق]مع[خلق ← حق ← خلق]من حيث إن الأولى ترمز إلى (الحال) ومن حيث إن الثانية ترمز إلى (المقام) أي إن مقام [خلق الأول] حاله [الفرق الأول] ومقام [حق] حاله [الجمع] ومقام [خلق الثاني] حاله [الفرق الثاني].

ولكن ولكي يكتمل المثلث الدلالي الصّوفي فلابد من أن نضيف إليه:الوقت الصوفي، فالصوفية جميعاً أصحاب وقت، فإما أن تكون الذات الصوفية متمكنة من وقتها، وإما أن يكون الوقت متمكناً منها، فالوقت المتمكن منها، هو خضوع الذات الصوفية للوقت المقيد الزائل المعروف، والذي يخضع له كل النّاس، يلاحقه الصوفي ولا يلحقه، ولذلك فهو في نظر الذات الصوفية (وَقْتُ مَقْتُ) (39)، فإذا لحقت به وتمكنت منه وعاشت (آناً) من آناته، أو (لَحْظَةً) من لحظاته، تكون قد لحقت بالمطلق أو بالسَّرْمَدِي من الوقت والذي يتم فيه التجلّي الحقاني، ولذلك قيل:(الصوفي بحكم وقته، والصوفي ابن وقته، وعبَّاد الوقت، وليس معنى ذلك أن الصوفية يعبدون الوقت في حدّ ذاته، بل يعبدون الحق المتجلّي في تلك اللحظة، وفي ذلك الآن) (40)، فإذا ما خرج الصوفي من ذلك الآن أو اللحظة الأبدية عاد إلى حكم الوقت المقيد الحسّي والزائل، ويمكن بذلك أن نرمز إلى الوقت الصوفي المتعاقب هكذا:[آناتٍ ← آن ← آناتٍ]، فيكون بذلك المثلث الدلالي الصوفي قد تشكل من عناصره الثلاثة المتعاقبة تعاقباً متصاحباً على النحو التالي:

-[مقام] الذات الصوفية المتعاقب: [خلق ← حق ← خلق]

↓ ↓ ↓

-[حال] الذات الصوفية المتعاقب: [فرق ← جمع ← فرق]

↓ ↓ ↓

-[وقت]الذات الصوفية المتعاقب: [آنات ← آن ← آنات]

فَبُعْدُ الغياب عن الحضرة في الجزء السابق هو الذي تشكلت قصائده بموجب المتقابلات الأولى تقابلا عموديا على النحو التالي: [خلق ← فرق ← آنات]أي إن الذات الصوفية في قصائدها تلك مبنية (للمغيوب) في مقامها وحالها ووقتها جميعاً ودفعة واحدة، وقد ألفينا التلمساني قد جسد معاناته أمام مقامه وحاله ووقته في جميع تلك القصائد التي عرضنا بعضها وأشرنا إلى بعضها الآخر.

وبُعْد الحضور الصّوفي هو الذي رمزنا إليه بالمتقابلات الثانية(أو الوسطى)تقابلاً عمودياً على النحو الآتي[حق ← جمع ← آن]، وهي تشير مجتمعة ودفعة واحدة إلى حضور الذات الصوفية في[مقام الحق]حضور[حال جمع] في [آن أولحظة] من الوقت، وهي عبارة عن برهة لاسمك لها، ولكنها دهرية سرمدية لامتناهية.

وبُعد الحضور الصوفي ذلك، هو الذي غالبا ما يعبر عنه منظرو الصوفية بالحديث القدسي الذي يقول: (ما زالَ عَبْدِي يَتَقَرَّبُ إلىّ بالنوافِلِ حتّى أحِبَّهُ...) فإذا أحبّ الحق عبده أقامه(مقام) القرب منه، فيكون الحق بذلك بمثابة سمع العبد وبصره ويده ورجله، به يسمع ويرى ويبطش ويمشي، فلا يكون وقته حينئذ (وقتاً مقتاً) بل وقت أنس وطمأنينة، لأنه يعيش في حال(الجمع) ولحظة(الآن) السرمدية في مقام الوقوف بالحق للحق مع الحق، وفي ذلك يقول النّفّري: (لادَيْمومَةَ إلاّ لواقِف، ولاَ وقفةَ إلاّ لِدائِمِ) (41)، وهو المقام والحال والوقت مجتمعاً والذي يختصره الصّوفية في(الجمع) بوصفه الحال الذي يعود فيه الذّر إلى الذار أو النقطة إلى نبعها، وتتلاشى الكثرة في الوحدة، وقد عبر عن ذلك أبومدين التلمساني بقوله:(هو إزالة الشعث والتفرقة بين القدم والحدث، لأنه لما انجذب بصيرة الروح إلى مشاهدة جمال الذات استتر نور العقل الفارق بين الأشياء في غلبة نور الذات القديمة، وارتفع التّمييز بين القدم والحدث لزهوق الباطل عند مجئ الحق، وتسمى هذه الحالة جمعاً) (42).

و لكن لمّا كانت تلك اللحظة الحضورية، في رأس المثلث الدلالي الصوفي:

[جمع ← حق ← آن]، هي عبارة عن برهة لاسُمْكَ لها، و هي غيبة عمّا سوى الحق، فإن من أهم ما يمتنع فيها على الذات الصوفية الحاضرة، هو "القول"، و هو الموقف الذي قال فيه النِّفَّري: (ليس في الوقفة قول) (43)، ولذلك لم نجد لأبي مدين التلمساني شعراً مرافقاً لتلك اللحظة في التوّ و الحين، و لا لغيره من الواقفين من أمثاله، لأن الواقف يكون في حكم المطلق، و لا قول للواقف في حكم المطلق و رحابه، فإن حاول و قال، يكون القول حتماً بلسان حال المطلق، فلذلك يبدو القول شطحاً، مثل قول بعضهم "أنا الحق".

و على الرغم من أن (طريق القول هو الحال) (44)، فإن القول يعقب قطعا – فيما نرى – تلك الحال، و ذلك عندما يرجع الواقف من وقفته مع القدم إلى الحدوث، و يرجع إلى مألوفاته وحظوظه البشرية، أو يكون في وقفته بين بين، أي بين الجمع و الفرق الثاني، ينظر بعين الجمع إلى الوحدة، و بعين الفرق إلى الكثرة، أي يجمع و يفرق في آن واحد، عند ذلك فقط يكون بمقدور الواقف، الآيبِ من وقفته، أن " يَلْتَفِتَ" إلى حال وقفته و يقول أو يعبر عن مقام القرب و حال الجمع في ديمومة الوقت و أبديته، من حال الفرق الثاني و مقامه و وقته، و هو الذي أشرت إليه بالمتقابلات الأخيرة تقابلاً عمودياً على النحو الآتي: [خلق ← فرق ← آنات].

معنى ذلك مرة أخرى أن الذات الشاعرة لا تعبر عن لحظة الحضور: [حق ← جمع ← آن] إلا بعد أن تخف وطأة الحضور و يؤوب الواقف إلى حال الفرق الثاني في مقام الخلق الثاني و في حكم آنات الوقت الزائل الثاني، ولذلك تختلف هذه المتقابلات الثانية تقابلاً عمودياً :[خلق ← فرق ← آنات] عن المتقابلات الأولى السابقة تقابلاً عمودياً :[خلق ← فرق← آنات] من حيث المحتوى، لا من حيث التركيب الذي هو واحد، باعتبار أن المتقابلات الأولى تتجه فيها الذات نحو متقابلات الحضور، و أن المتقابلات الثانية تلتفت فيها الذات نحو متقابلات الحضور، من جهة، و من أخرى فإن المتقابلات الثانية تتميز عن الأولى بأنها حال، و الأولى لا حال فيها، أي إن صاحب الفرق الثاني يعود بلوامع و سواطع مكاشفة الجمع أو الحضور و معرفته، تماما مثلما يعود النائم الصاحي من نومه بما يكون قد رآه من رؤيا أو حلم، فهو لا يرويه للغير إلا في حال يقظته، بالتفاته إلى حلم نومته، بينما لا شيء من ذلك لصاحب الفرق الأول، و لكن له شوق الفراق عن المحبوب.

ذلك هو القصد من بُعد الحضور في القصيدة الصوفية عموماً، و عند أبي

مدين موضوع درسنا خصوصاً، و الذي ألفيناه قد عبَّر عن حضوره: [حق ← جمع ← آن] تعبير التفات من موقع:[خلق ← فرق ← آنات] الثاني، و ضمنه معرفة الحضور التي تختلف في تصورها للعالم و الوجود عن معرفة الغياب و الظاهر، و من أهم قصائده في هذا البُعد و المجال، القصيدة النّونية "الخمرية" المشهورة، و التي يكون ابن الفارض قد استلهم منها قليلاً أو كثيراً في نظم ميميتة "الخمرية" المشهورة أيضا، و هي النونية التي ننقل منها الأبيات:[1–18] و [48–50]، و التي يقول فيها [الطويل](45):

أَدِرْهَا لَنَا صِرْفاً وَ دَعْ مَزْجِهَا عَنَّا ... فَنَحْنُ أُنَاسٌ لا نَرى ٱلمَزْجَ مُذْ كُنَّا
وَ غَنِّ لنَا، فَٱلوقْتُ قَدْ طابَ، بِاسْمِهَا ... لأنَا إِلَيهَا قَدْ رَحَلْنَا بِهَا عَنَّا
عَرفْنَا بِهَا كُلَّ الوُجودِ و لَمْ نَزَل ... إِلى أَنْ بِهَا كُلَّ المعارفِ أَنْكَرْنَا
هِيَ الخَمْرُ لَمْ تُعْرَفْ بِكَرْمٍ يَخُصُّهَا ... وَ لَمْ يَجْلُهَا راحٌ وَ لَمْ تَعْرِفِ الدَّنَّا
مُشَعْشَعَةٌ يَكْسُو الوُجوهَ جَمالُهَا ... و في كلِّ شَيءٍ منْ لَطافَتِها مَعْنَى

* * *

حَضَرْنَا فَغِبْنَا عِنْدَ دَوْرِ كُؤوسِهَا ... وَعُدْنَا كَأَنَّا لاحَضَرْنَا ولاَغِبْنَا
وَأَبْدَت لَنَا فِي كُلِّ شَيءٍ إِشَارَةً ... وما احْتَجَبَتْ إلّا بِأَنْفُسِنَا عَنَّا
وَلَمْ تُطِقِ الأَفْهامُ تَعْبِيرَ كَنْهِهَا ... وَلكِنَّها لاذَتْ بِأَلْطافِهَا ٱلحُسْنَى

***

نَصَحْتُكَ لاتَقْصِدْ سِوَى بابِ حانِها ... فَمَنْ وَجَدَ الأعْلَى فَلاَ يَطْلُبُ ٱلأَدْنَى
مَوانِعُنَا مِنَّا حُظوظُ نُفوسِنَا ... فَإِنْ قُطِعَتْ عَنَّا إِلَيْها تَوصَّلْنَا
تَجَلَّتْ دُنُواً واخْتَفَتْ بِمَظاهِرٍ ... وَجَلَّتْ فَما أَغْنَى وَدَقَّتْ فَمَا أَسْنَى
وَما الكَوْنُ إلاَّ مَظْهَرٌ لِجَمالِهَا ... أَرتْنَا بِهِ، في كلِّ شَيْءٍ بَدا، حُسْنَا
لَها القِدْمُ ٱلمَحْضُ الَّذِي شُفِعَتْ بِهِ ... بَقاءً غَداً يَفْنَى الزّمانُ وَلا يَفْنَى
يُعيدُ وَيُبْدِي فِعْلَها كُلُّ مُحْدَثٍ ... وَكُلُّ قَديمٍ فَهْيَ قَدْ حَازتِ ٱلمَعْنَى

* **

أَذاكِرِهـا قِـفْ عِنْـدَ حَـدِّكَ واقِـفاً بِعَقْلِـكَ عَـمَّا حيَّـرَ العَقْـلَ والذِّهْنَـا
أَتَـزْعُمُ فيمـا قُلْـتَ أَنَّـكَ صـادِقٌ رُوَيْـدَكَ مَـا ٱلعِرْفـانُ قـالوا وَلاَقُلْنَـا
لَقَـدْ رُمْـتَ مَـا لاَ تَسْـتَطيعُ مَرامَـهُ وَأَنَّـى لَـهَا حَـدٌّ يُكَـيِّفُهَا أَنَّـى
إِلَيْهـا جَميـعُ ٱلكَـائناتِ مَشُـوقَةٌ تَزيدُ افْتِقَـاراً وَهْـيَ عَنْهُنَّ مَـا أَغْنَـى

***

لَعَمْـرُكَ حَـنَّ ٱلعَـيْشُ لَـذَّلَها السُّـرَى وَعُجْتُ لِشَوْقٍ يَشْمَلُ الرَّكْبَ وَٱلبُدْنَا
وَحتـىَّ غُصـونُ ٱلبـانِ مَالَـتْ تَرَنُّـماً وَغَنَّـتْ عَلَيْـهِ كُـلُّ صـادِحَةٍ شَجْنَـا
أَهَلْ عائِدٌ لِي وَقْتٌ كَيْ أَرى بِهـا خَيـالَ سِـوَيٍّ زائِـرٍ مَضْـجَعِي وَهْنَـا

وإذا كانت هذه القصيدة تتدرج في بعد الحضور كما سبق أن قدمنا لها،فإن أهم ماتتميزبه أسلوبياً هو استعمال أفعال الماضي، للدلالة على " الالتفات نحو" أي نحو الطور الثاني من الحب الالهي، في رأس المثلث الدلالي الصوفي الذي رمزنا إليه بـ [حق ← جمع ← آن]، و ذلك من مقام و حال و وقت:[خلق ← فرق ← آنات] و الذي يعد آخر طور منه، مما يجعل القصيدة كلها محكية للماضي، و ذلك في مثل قوله: "لأنا إليها قد رحلنا بها عنا" و "حضرنا فغبنا...و عدنا" و "أبدت لنا"، أي إن أبا مدين يكون قد ذاق من معين المحبة الإلهية و كوشف بنعت الجمال فحصل له السكر، الذي هو غيبه عما سوى الحق، في الطور الثاني أي لحظة الحضور، و لكنه لم يعبر عن ذلك إلا بعد صحو الجميع أي الطور الثالث و الأخير تعبير التفات نحو ما كان و الذي لم يعد كائناً.

و أهم ما يتميز به أسلوبياً أيضا هو استعمال رمز الخمر و ما في حكمه للدلالة على معاني ذوق المحبة الإلهية، إذ لا يستعمل هذا الرمز عادة إلا للتعبير عن بعد الحضور، وهو ما أشار إليه بعض الباحثين بقوله: (إن المتصوفة حين يتكلمون عن المحبوب فإنهم يرمزون إليه بمعاني الغزل الإنساني، و أما حين يتكلمون عن الحب نفسه فإنما يرمزون إليه بالمعاني الخمرية) (46)، و هذه الميزة نرجيء القول في تفاصيلها إلى حينها في التشكيل الموضوعاتي.

و أما أهم ما تتميز به دلالياً، فهو نقل معرفة الحضور التي ذاقها إلى الغير، و هي المعرفة التي نقرأ بعض ملامحها في مثل قوله:" أَدِرْهَا لَنَا صِرْفًا" و " لِأَنَّا إِلَيْهَا قَدْ رَحَلْنَا بِهَا عَنَّا"و(وَمَاالكَونُ إلاَّ مَظْهرٌ لِجَمالِها)، وهي إشارات

تصب جميعها في معنى (وحدة الشهود) وهو المعنى الذي يتصور من خلاله جميع الذائقين على أن الوجود واحد:ظاهره خلق وباطنه حق، وهو المعنى الذي (مَا احْتَجَبَ إلاّ بِأَنْفُسِنَا عَنّا) في نظر أبي مدين .

ومن قصائده في بعد الحضور، التي تتميز دلالياً بنقل معرفة الحضور التي توحد الوجود، المخالفة لمعرفة الغياب التي تعدده وتكثره، قوله في هذا الموشح(47):

قَدْ لاَحَ لِي مَا غَابَ عَنّي — وَشَمْلي مَجْمُوع وَلاَ افْتِرَاقْ

جَمْعُ اْلعَوالِمْ رُفِعَتْ عَنِّي — وَضَوْءُ قَلْبِي قَدِ اسْتَفاقْ

تَرانِي غائِبْ عَنْ كلِّ أَيْنِ — كَأْسُ اْلمَعاني حُلْوُ اْلمَذَاقْ

***

لَقَدْ تَجَلَّى مَا كَانَ مَخْفِي — وأْلكَوْنُ كُلُّهُ طَويتُ طَيَّا

مِنّي عَلَيَّ دَارَتْ كُؤوسِي — مِنْ بَعْدِ مَوْتي تَرَاني حَيَّا

فهو بعد أن عبّر عن غيبته عمّا سوى المحبوب، وفنائه عمّا سواه، في الأبيات الثلاثة الأولى، عبّر عن قيامه بالمحبوب قيام وحدة، فلم يعد في الكون سواه على الحقيقة، في البيتين الأخيرين، خصوصا في قوله: (منّي عليَّ دارت كؤوسي) ، فهو المحب وهو المحبوب في آن، بل لم يعد قائماً سوى المحبّة، وماخلا ذلك فهو وهم باطل، ولعل أوضح تعبير عن معرفة الحضور هذه، ما جاء مباشراً في لاميته التي نجتزيء منها قوله[الكامل](48):

فَأْلعارِفِونَ فَنُوا وَلَمَّا يَشْهَدُوا — شَيْئاً سِوَى اْلمُتَكَبِّرِ المُتَعالِ

وَرَأَوا سِواهُ عَلَى اْلحقيقَةِ هالِكاً — فِي الحالِ وَأْلماضِي والاسْتِقْبالِ

فَالْمَحْ بِعَقْلِكَ أوبِطَرْفِكَ هَلْ تَرَى — شَيْئاً سِوَى فِعْلٍ مِنَ الأَفْعالِ

وانْظُرْ إلى عُلُوِّ الوُجودِ وَسُفْلِهِ — نَظَراً تُؤَيِّدُهُ بالاسْتِدْلالِ

تَجِدِ الجَميعَ يُشيرُ نَحْوَ جَلاَلِهِ — بِلِسانِ حالٍ أَوْ لِسانِ مَقالِ

هُوَ مُمْسِكُ الأَشْياءِ مِنْ عُلُوٍّ إلى — سُفْلٍ وَ مُبْدِعُهَا بِغَيْرِ مِثالِ

وبذلك نخلص في نهاية تتبعنا لقصائد ديوان أبي مدين التلمساني، التي

عبّرت عن تجربته الصوفية العملية إلى أنها مبنية في هيكلها العام إلى بعدين متقابلين:بعد الغياب، وهي القصائد التي عبر من خلالها الشيخ عن شوقه إلى المحبوب من مقام خلق وحال فرق ووقت زائل، وهي القصائد التي تتجه فيها الذات المحبة نحو مقام الحق وحال الجمع والوقت الأبدي، في المثلث المذكور :وبعد الحضور، وهي القصائد التي عبر من خلالها الشيخ عن غيبته عمّا سوى المحبوب، وضمنها معرفة الحضور التي ذاقها، وهي معرفة مخالفة لمعرفة الغياب، وهي القصائد التي تلتفت فيها الذات المحبّة نحو [حق ← جمع ← آن] من مقام الخلق وحال الفرق والوقت الزائل الثاني، كما هو مرسوم في المثلث المذكور .

وما سوى ذلك من القصائد، فهي خارجة عن التجربة الصوفية العملية الذاتية، وداخلة في عموم النظم على إطلاقه من بعدي الغياب أو الحضور، وذلك مثل قصيدته المشهورة في(الفقراء)(49) وقصيدته (الغيثية) (50) في الاستسقاء، وغيرهما.

■

■ هوامش الفصل الأول:

1 - عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز:202 - دار المعرفة للطباعة و النشر- بيروت - لبنان:.1978

2 - م.السابق:.203

3 - سيزا قاسم و نصر حامد أبو زيد - أنظمة العلامات: مدخل إلى السيميوطيقا:230- دار إلياس العصرية القاهرة:.1986

4 - انظر في ذلك: د. أسعد أحمد علي - فن المنتجب العاني و عرفانه:516 - دار الرائد العربي - بيروت لبنان - الطبعة الثالثة:.1980

5 - ديوان أبي مدين التلمساني:68 (و قد نقلناها كاملة).

6 - برند مانوئيل فايشر - الشرق في مرآة الغرب:53 - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر:.1983

7 - سورة الأحزاب:.72

8 - ابن خلدون - شفاء السائل لتهذيب المسائل:20 - تحقيق: محمد تاويت الطنجي - طبع اسطنبول:.1957

9 – الإمام أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين:6/3 – مكتبة عبد الوكيل الدروبي – دمشق – سوريا – (د.ت).

10 – المصدر السابق:8/3، حديث متفق عليه من حديث أبي هريرة.

11 – المصدر السابق:8/3، حديث خرجه صاحب الفردوس من حديث أبي الدرداء و لم يذكر له إسناداً.

12 – انظر: الأحاديث القدسية:302/2 و ما بعدها – أشرف على إصداره: د. محمد الأحمدي وزير الأوقاف المصري – طبع القاهرة:.1986

13 – ابن الدباغ – كتاب مشارق أنوار القلوب:67 – تحقيق – هـ.ريتر – دار صادر – دار بيروت – لبنان:.1959

14 – الديوان:.68

15 – كلها بمعنى واحد عند ابن خلدون: انظر: شفاء السائل:18–.19

16 – انظر: د. أحمد أمين – ظهر الإسلام:63/2 – دار الكتاب العربي بيروت لبنان – الطبعة الخامسة:1969.

و د. غنيمي هلال – ليلى و المجنون في الأدبين العربي و الفارسي:159 – دار العودة – بيروت لبنان:.1980

17 – أبو بكر محمد الكلاباذي – التعرف لمذهب أهل التصوف:131 – مكتبة الكليات الأزهرية – القاهرة – الطبعة الثانية:.1980

18 – انظر: غنيمي هلال – ليلى و المجنون:.174

19 – د. محمد مصطفى حلمي – ابن الفارض و الحب الالهي:141 – دار المعارف بمصر – القاهرة:.1971

20 – أبو نصر السراج الطوسي – اللّمع:87 – تحقيق: د. عبد الحليم محمود و د. طه عبد البافي سرور – دار الكتب الحديثة بمصر:.1960

21 – انظر ترجمته: أبو القاسم عبد الكريم القشيري – الرشالة القشيرية:65/1 – تحقيق: د. عبد الحليم محمود، ومحمود بن شريف – دار الكتب الحديثة:1972، و ربّما يكون معروف هو أحد الأبواب التي تسرب منها التشيع إلى التصوف لملازمته الباقر، و كان السّري السقطيّ أحد تلامذة معروف.

22 – د. محمد جلال شرف – التصوف الإسلامي في مدرسة بغداد:195 – دار المطبوعات الجامعية:.1972

23 – د. أسعد أحمد عليّ – فن المنتجب العاني و عرفانه:159 – دار الرائد العربي – بيروت – الطبعة الثانية:1980. و القصيدة من ثلاثة عشر بيتا، اجتزأنا منها

ذلك القدر.

24 – ديوان أبي مدين:60، و تقسيم القصيدة إلى جزءين من عملنا.

25 – د. أسعد أحمد علي – فن المنتجب العاني و عرفانه:.477

26 – إحياء علوم الدين:3/.13

27 – سورة ق :.16

28 – سورة العنكبوت:.69

29 – الديوان:62، و تقسيم القصيدة إلى أجزاء من عملنا.

30 – انظر: جبور عبد النور – المعجم الأدبي: مادة حنين:100 – دار العلم للملايين – بيروت – الطبعة الأولى:.1979

31 – ترجمان الأشواق (ديوان):96 – دار بيروت للطباعة و النشر – لبنان:.1981

32 – و قد شغل هذا المعنى كثيراً من الصوفية منهم الشاعر الصوفي الخصيبي حيث يقول:

كَمْ قد رتعنا فوق أفلاك العلى   في ظل طوبى في رضى رضوان

حتى هبطنا بالذنوب إلى التي   صارت لنا سجناً من الأسجان

و انظر غيرهما: فن المنتجب العاني و عرفانه:490 – .491

33 – الديوان:.64

34 – الديوان:.65

35 – مجلة البلاغة المقارنة ألف:24 (سبقت الإشارة إليها)، و انظر: عبد الحليم محمود – أبو مدين الغوث:.138

36 – انظر: فيما يخص (المصطلحات): الشريف علي بن محمد الجرجاني – كتاب التعريفات:166 – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – الطبعة الأولى:.1983

37 – انظر: د. عبد الرحمن بدوي – دراسات في الفلسفة الوجودية:297 – المؤسسة العربية للدراسات و النشر – بيروت –لبنان – الطبعة الأولى:.1980

38 – انظر: الجرجاني –كتاب التعريفات:.166

39 – انظر: د.عبد الحليم محمود – أبو مدين الغوث:.103

40 – انظر: تعليقات د. أبو العلا عفيفي على: فصوص الحكم لابن عربي:ع/21، 239، 290. دار الكتاب اللبناني – بيروت – الطبعة الثانية:.1980

41 – محمد بن الجبار النّفري – المواقف و المخاطبات:(تحقيق آرثر آربري)

المؤسسة المصرية العامة للكتاب - القاهرة:1985.

42 - عبد الرزاق الكاشان - اصطلاحات الصوفية:62 (على الهامش) (تحقيق) د. عبد الخالق محمود، (و هو الذي نسب القول لابي مدين) دار المعارف بمصر - القاهرة:.1984

43 - المواقف و المخاطبات:.74

44 - انظر: د. عبد الحليم محمود - أبو مدين الغوث:.109

45 - فهرس مخطوطات الكتب الظاهرية:442/2، و فيه: أنها مكونة من خمسين بيتاً، لم يرد منها فيه إلا الأبيات الثلاثة الأوائل، و الثلاثة الأواخر أي (48-50)، رقم المخطوط:10045، و مجموع مخطوط بمكتبة الأزهر رقم:7217/622، و لم يرد فيه إلا ثمانية عشر بيتا أي (1-18)، أوردها: د. عاطف جودة نصر في كتابه: الرمز الشعري عند الصوفية:359-360، و عنه نقلناها.

46 - د. عبد الحكيم حسان - التصوف في الشعر العربي:323 - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة:.1954

47 - الديوان:.90

48 - الديوان:.57

49 - الديوان:58، و مطلعها:

[مَا لَذَّةُ العَيْشِ إلاَّ صُحْبَةُ الفُقَرَا   هُم السَّلاَطِينُ وَ السَّادَاتُ وَ الأُمَرَا]

50 - الديوان:68 و مطلعها:

[يَا مَنْ يُغِيثُ الْوَرَى مَنْ بَعْدِ مَا قَنطُوا   ارْحَمْ عَبِيداً أَكُفُّ الْفَقْرِ قَدْ بَسَطُوا]

***

الفصل الثاني:
التشكيل الموضوعاتي

1- تمهيد: الموضوعة

إذا ما راجعنا المثلث الدّلالي الصوفي **(1)** بوصفه بنية عميقة دالة محركة للتجربة الصوفية العملية سلوكاً و خطاباً، وجدناه هو الذي يتحكم في بناء الخطاب الشعري الصوفي بناء متميزاً ببعديه المتقابلين المتباينين: أحدهما بعد الغياب، ويجسّد مرحلة الفرق الأول، وآخرهما بعد الحضور، و يجسّد مرحلة الفرق الثاني، وهما معاً يشكلان معمار الخطاب الشعري الصوفي وهيكله الكلي العام.

وينبغي أن ينصرف القصد من (الخطاب الشعري الصوفي) إلى مجموع ما كتبه أبو مدين في ديوانه الشعري من قصائد صوفية، بل وإلى مجموع ما كتبه الصوفية من قصائد أو نصوص في هذا الجنس من الأدب، وذلك على اعتبار أن (الخطاب)أشمل دلالة وأوسعها من دلالة النص، فهو أعم والنص أخص منه **(2)**، كما ينبغي أن ينصرف القصد منه إلى خطاب التجربة الصوفية العملية، أما ما عداها من الخطب كالمنظومات الصوفية التعليمية أو الفلسفية أو الغوثيات أو ما شابه ذلك من المنظومات التي عادة ما تعبر عن التصوف النظري، فإنها لا تعنينا ولا نعنيها في هذا التحليل والتفكيك.

وإذا ما غادرنا الوصف الخارجي العام لتشكيل الخطاب الشعري الصوفي، بوصفه بنية سطحية كلية محايثة في تشكيلها من بعدين للمثلث الدلالي الصوفي بوصفه بنية عميقة كلية، وطلبنا العناصر البانية لهذا التشكيل، فإننا نجدها . بداهة . لا تعدو أن تكون مجموع القصائد والمقطعات الشعرية، والتي يندرج بعضها في

بعد الغياب، ويندرج بعضها الآخر في بعد الحضور.

ثـــم إن هــذه القصــائد والمقطعــات تتشــكل هـــي بــدورها مــن وحــدات موضوعاتيةDes Themes أو صور كثيرة ومتنوعة، بعضها فردي غير شائع ولا أساسي ينفرد به شاعر صوفي دون غيره، وفي قصيدة معينة دون غيرها، كأن يشكل شاعر مثل الشيخ محمد بن علي آبهلول المجاجي)1008هـ(قصيدته البائية من موضوع مستمد من (النحو) فيسمي قصيدته البائية:(في الإعراب والبناء)(**3**)، وهو يريد التصوف، وإن كان هذا الموضوع بدأ يشيع وينتشر في عهد الشيخ وبعده، إلا أنه لا يعدّ شيئا في الشيوع و التداول و الانتشار إذا ما قيس بموضوعات أخرى، ولذلك عزفنا عن متابعة مثل هذه الموضوعات إحصاء وتصنيفاً ومدارسة .

وبعضها جماعي شائع مهيمن ومتداول بين أغلب الشعراء المتصوفة، منها موضوعات: الطلل والغزل والرحلة والحنين والخمر، وهي موضوعات يمكن أن تتداخل في قصيدة واحدة، ويمكن أن تكون موضوعة واحدة منها قائمة بذاتها في قصيدة واحدة أو مقطعة، ظاهرها شيء وباطنها شيء آخر، ولذلك فهي في أغلبها يمكن أن ينطبق عليها اسم (أيقونات) (econs) في لغة السيميائيين، وذلك لعلاقة المشابهة التامة أو شبه التامة بين ما تدل عليه موضوعة ما، مما سبق، في تفاعل مفرداتها وتضافرها فيما بينها ظاهرياً وفي الواقع، وبين المتصور الدلالي الصوفي الذي تشير إليه باطنياً وفي اللاواقع، ثم إن هناك موضوعات أخرى إلى جانب السابقة، لكنها وظيفية مثل المقام والحال و الوقت ورتب الصوفية، وهي الموضوعات المنطقية بالقياس إلى القصيدة الصوفية، والتي تعد من القرائن الأساسية التي ترفع القصيدة بمقتضاها دلالياً إلى أجواء صوفية .

ومن الملاحظات التي يمكن تسجيلها على تلك الموضوعات جميعا، هي أن بعضها يكاد يختص ببعد الغياب كموضوعات: الطلل والحنين والرحلة، وأن بعضها يكاد يختص ببعد الحضور كموضوعة الخمر المادية، والموضوعات الوظيفية كالمقامات والأحوال والوقت والرتب الصوفية، أما موضوعة الغزل أو ما يعرف في لغة القوم (بالحب الإلهي) فإنها في الأغلب الأعم تختص بالبعدين معاً: الغياب والحضور.

ولقد اقتصرنا على رصد هذه الموضوعات دون غيرها، لأنها هي الأكثر دورانا وتكرارا في النصوص الصوفية، حتى صارت فيها من الثوابت الأساسية المهيمنة، ومن أخص خصائصها الموضوعاتية التي إذا قالت شيئاً قالت شيئاً

آخر، ولذلك فإن النص يستحيل بموجبها، وفي بنيته الكلية، إلى (وحدة سيميائية) أو (علامة) كبرى، تنتج دلالة كلية نحوية، وتحيل على دلالة أخرى كلية لا نحوية، هي الدلالة الصوفية، بحيث تكون العلاقة بين الدلالة النحوية والدلالة اللانحوية علاقة محاكاة أو مشابهة، وعليه فالصوفي لا ينتج في الغالب إلا النص الشبيه و يوميء به ويحيل على النص الأصيل الغائب، والمتلقي بدروه لا يتلقى إلا النص الشبيه، ويحاول من خلاله مقاربة النص الأصيل مقاربة تأويلية اختلافية، معتمداً أحياناً على حدسه، وفي كثير من الأحيان على نظرية المعرفة الصوفية، وأول ما نبدأ برصده وقراءته من تلك الموضوعات، هو موضوعة الطلل وما في حكمه من ذكر الديار والمنازل.

2- موضوعة الطلل :

الطلل تقليد من تقاليد القصيدة العربية بعامة، والقصيدة الجاهلية بخاصة، يقف الشاعر فيه على الأطلال الدارسة لأحبته الظاعنين، يذكر مواقعها ويصف آثارها الباقية التي اختلفت عليها عوامل الطبيعة فسفهتها وأتلفتها، وربما تطرق إلى ذكر الوحوش التي سكنتها وأطفلت فيها وتكاثرت، ثم يلتفت إلى ماضيها فيذكر ما كانت عليه من دبيب وحركة وأنس بناسها، ويذكر مراتع شبابه والصبا، ودفء العلاقة بين أحبته والخلان، مقارناً بين ما كانت عليه تلك الديار من الحيوية والحياة، وبين ما آلت إليه من خواء وسكون وتوحش، فيكون ذلك مبعثاً له على إظهار وجده ولوعته على فراق الرفاق وبكائه لرحيلهم وبعادهم، فيكون في ذلك البكاء بعض التخفيف عنه والتسرية عن أشجانه ووجده **(4)** .

ولقد انتقل الطلل بخواصه الشكلية والدلالية إلى القصيدة الصوفية، فصار موضوعة من موضوعاتها، غير أن الاختلاف فيه وهو في القصيدة التقليدية، ثم وهو في القصيدة الصوفية، يظهر من جهة موقعه، فهو في الأول عادة ما يكون في بداية القصيدة متصدراً أجزاءها قبل أن ينتهي إلى الغرض المطلوب، وهو في الثانية لا يحتل موقعاً محدداً، فقد يكون في المقدمة، وقد يكون في الوسط وقد يكون في النهاية، وقد يكون قائماً بذاته مستقلاً لوحده في قصيدة أو مقطعة.

والسبب في ذلك الاختلاف يرجع إلى المشاعر والأذواق التي يعبر عنها كل شاعر، والتي توجه البناء اللساني و تتحكم في مساره وترتيبه، ولما كان الأمر كذلك، فقد ألفينا الشاعر الصوفي، وهو يستعير وحدات موضوعاتية من القصيدة

التقليدية، مثله في ذلك مثل بناء يقيم بناء جديداً بإزاء بناء قديم، يأخذ من البناء القديم بعض لبناته الصالحة، وقد يهذبها ويشذبها لتوائم البناء الجديد، فالصوفي يقوم بعمليتي هدم وبناء، وهي عملية واعية، ترمي إلى تصوير وتجسيد حالة نفسية معينة أو ذوقاً معيناً تصويراً لغوياً بأحد الموضوعات المستعارة والتي منها الطلل .

كما يظهر من جهة دلالته، فالطلل في القصيدة التقليدية ينتج دلالة أصيلة لها علاقة ببيئتها الصحراوية وظروفها الاجتماعية القائمة على الترحل من مكان إلى آخر، طلباً للماء والكلأ، وقد تصبح دلالته الأصيلة الظاهرية هذه، شبيهاً لأصيل آخر من الدلالات الممكنة، إذا خضع للتأويل وصدق تأويله واستقام، وهو أمر لا يهمنا الآن، بينما هو في القصيدة الصوفية مستعار فيها لينتج دلالة شبيهة بالدلالة الصوفية الأصيلة كما سبق وأن أوضحناه سابقاً وكما سيأتي بيانه في النصوص.

لا ندري متى وكيف بدأ الطلل موضوعة فاعلة في القصيدة الصوفية، فقد وجدنا . على سبيل المثال . أن الشاعر زين الدين أبو عبد الله الحسين الخصيبي {346 هـ}، على عهد الدولة الحمدانية، يعبر تعبيراً يكاد يكون مباشراً على انفصال الأرواح عن الروح الأمري من عالم الأظلة إلى عالم الأشباح، متناصاً في تعبيره مع قوله تعالى: **{**قلنا اهبطوا منها جميعا فإما يأتينكم مني هدى فمن تبع هداي فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون **}(5)**، فقال **(6)**:

كَمْ قَدْ رَتَعْنَا فَوْقَ أَفْلَاكِ العُلَى   فِي ظِلِّ طُوبَى فِي رِضَى رِضْوَانِ

حَتىَّ هَبَطْنَا بِالذُّنُوبِ إِلَى التي   صَارَتْ لَنَا سِجْنًا مِنْ الأَسْجَانِ

و وجدنا . على سبيل المثال أيضاً . في القرن الرابع الهجري نفسه، أن الشاعر الصوفي المنتجب العاني المتوفى حوالي 400 هـ، تلميذ الشاعر الخصيبي السابق ذكره، يعبر عن الفكرة السابقة نفسها تعبيرا غير مباشر مستعملاً في ذلك شبيها تمثل في موضوعة الطلل، حيث ذكر الديار، فوقف واستوقف، وبكى واستبكى، فقال**(7)**:

إِنْ كُنْتَ لِي صَاحِباً قِفْ لِي بِـهَبُّودِ   وَقُلْ لِعَيْنِكَ فِي أَطْلَالِهَا جُودِي

عَسَى الدُّمُوعَ إِذَا انْهَلَّتْ غَوارِبُهَا تُطْفِىءُ لَهِيبَ سَلِيبِ اللُّبِّ مَعْمُودِ
مَنَازِلٌ أَنْكَرَتْنَا بَعْدَ مَعْرِفَـةٍ قَدْ أَخْلَقَتْهَا النَّوَى مِنْ بَعْدِ تَجْدِيدِ
تَخَالَفَتْ زَفَرَاتِي وَالدُّمُوعُ بِهَا فَهُنَّ مَا بَيْنَ تَصْوِيبٍ وَ تَصْعِيدِ

وإذا جئنا الآن إلى المغرب العربي، وجدنا أبا مدين التلمساني (594.هـ) منشغلاً في ديوانه بفكرة (الهبوط) والنزوح من عالم الأرواح إلى عالم الأشباح، معبراً عن ذلك بواسطة الشبيه ممثلاً في موضوعة الطلل وذكر الديار والمنازل والأحبة، في غير ما قصيدة وموشح، ولكنه ربما عدل في تركيبه وغير حتى يوافق معنى فكرة (الهبوط) والنزول والنزوح، فهو في القصيدة الآتية لا يذكر المنازل لذاتها ومن أجل ذاتها، ولكن يذكرها من أجل المحبوب، أو على حد قول الشاعر العربي فيما معناه: ما ذكر الديار شغفن قلبي ولكن ذكر من سكن الديارا، والتي يقول فيها **(8)** :

لَـوْلاَكَ مَـا كَانَ وُدِّي وَ لاَ مَنَـازِلُ لَيْـلَى
وَ لاَ حَـدَا قَطُّ حَادِ وَ لاَ سَرَى الرَّكْبُ مَيْلا
ياحَـادِيَ الْعِيسِ مَهْلا هَلْ جُزْتَ فِي الحَيِّ أَمْ لا
عَشِقْتُـهُمْ فَسَبَـوْنِـي لاَ تَحْسَب الْعِشْـقَ سَهْلا
فَأَيْـنَ كُنْتُ وَ جِئْتُ حَبِيبٌ لِي قَدْ تَجَلى

وهو القول الشبيه، والذي بقوله شيئاً نحوياً محسوساً يقول شيئاً آخر لا نحوياً ولا محسوساً، هو في نظرية المعرفة الصوفية عبارة عن تجلي الروح الأمري للأرواح في عالم الإطلاق واللاتناهي، المعبّر عنه بعالم (الأظلة)، والمشار إليه في أبيات أبي مدين التلمساني (بالحيّ) و(المنازل)، وحيث (أَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ) وقال لهم: (أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ) **(9)**؛ ثم كان (الهبوط) إلى عالم الأشباح والأجساد للسعي في اكتساب الكمالات، وقد ظلت الأرواح في عالم الشهادة تحن إلى واجب الوجود المطلق ومتعلقة بحبه وعشقه، إذ عرفته عند التجليّ المعرفة الأولى، فأحبته لجماله وجلاله بلا علّة، وظلت لذلك مشوقة إلى العودة و الإعادة، وإلى ذلك أومأ أبو مدين بقوله: (فَأَيْنَ كُنْتُ وَجِئْتُ) ثم بقوله عن التجلّي: (حَبِيبٌ لي قَدْ تَجَلَّى) .

إذا ما انتقلنا مع أبي مدين إلى قصيدة أخرى، وجدنا موضوعة الطلل وما في حكمه من ذكر الديار والأحبّة تتغير في صياغتها ولغتها وتتشكل تشكيلاً جديداً أو مخالفاً، ولكن الرؤيا التي تحتويها الموضوعة تظل ثابتة، وذلك لثبات مفردات لغوية بذاتها، وتكرارها هي بعينها متفاعلة لتشكيل الموضوعة، فالحيّ والديار والمنازل هي . غالباً . ما ترمز. سياقياً. إلى عالم (الأظلة) قبل الهبوط والفراق، و الحبيب هو . غالباً . الروح الكلي الخالد أو صفاته، والذي عرفه المحب يوم (السّؤال) فتعلق به تعلق حبّ وعبودية، وظل يحن إليه وإلى الديار حنين الجزء إلى كلّه، يقول أبومدين **(10)**:

مَتىَ يَاعُرَيْبَ الحَيّ عَيْني تَرَاكُمُ وَأَسْمَعُ مِنْ تِلْكَ الدِّيارِ نِدَاكُمُ

وَ يَجْمَعُنَا الدَّهْرُ الذي حالَ بَيْنَناَ وَ يَحْظَى بَكُمْ قَلْبِي وَ عَيْنِي تَرَاكُمُ

أَمُرُّ علىَ الأَبْوابِ مِنْ غَيْرِ حاجَةٍ لَعَلِّي أَرَاكُمْ أَوْ أَرَى مَنْ يَرَاكُمُ

ويمكن لنا أن نغترف من الخطاب الشعري الصُّوفي، كثيراً من القصائد والمقطعات التي استعارت موضوعة الطلل، ووظفتها شبيهاً للدلالة على حال الفرق الأول، أو انفصال الذات الصوفية عن الذات العلية واغترابها عنها، أو عن الحقيقة المحمدية، وربما حتى عن حقيقة الوليّ، وذلك وفق ما يحكم به السياق الداخلي للنص، والخارجي أيضاً مثل الشاعر نفسه، والإطار المعرفي الصوفي.

فهذا مثلاً الشاعر سعيد بن عبد الله المنداسي التلمساني: (– حوالي:1088هـ) تتكرر موضوعة الطلل مرّتين على الأقل في قصيدته اللامية المطولة، والتي بلغت زهاء تسعة ومائة بيت، ففي المرّة الأولى جاءت الموضوعة في الأبيات ما بين السآبع والتاسع، حيث يقول **(11)**:

أَو يَنْسَـى العَهْدَ قَلْبٌ دَنِفُ والهوى قبلَ النَّوى عَنْهُ نَزَلْ

هَبْ جَهِلْتَ الدَّار قَلْبِي إِذْ عَفَتْ أَو يخْفاكَ مِنَ الدّارِ الطَّلَلْ !؟

لاَ تَقُلْ إِنَّ الهَوَى مُسْتَتِر سِرُّهُ فِي الخَدِّ تُبْدِيهِ المُقَلْ

وهي الأبيات التي يهمس فيها الشاعر بنفسه إلى نفسه، مستخدماً أسلوب الاستفهام يخرج عما وضع له في الأصل اللغوي إلى التقرير، حيث يعتب على قلبه موضع الأسرار وينكر عليه أن يكون قد نسي (العهد) وجهل (الدار) ونسي (الحبيب) وضيع الطريق إليهما، وكل ذلك إن هو إلاّ شبيه دال على أصيل من

المعاني الصوفية، ومقاربة لها حسية، مع ملاحظة أن توظيفه للطلل لم يأخذه جاهزاً كما هو في القصيدة الطللية، ولكنه عدّله وفي صورة ما شاء ركبه حتى يناسب رؤياه الصوفية .

وفي المرّة الثانية جاءت موضوعة الطلل في الأبيات ما بين: (59 _61)، حيث يقول المنداسي:

قِفْ بِنَا حَادِي السَّيْرِ حَتَّى نَرَى   بالْعَراَ دارَ عَهْدِنَا وَ الطَّلَلْ

سِرْ بناَ نَحْوَ أُثَيْلاتِ الْحِمَى   علَّ مِنَّا الْبَرْءَ يَسْرِي في الْعِلَلْ

شابَ فَرْقُ الْهَوَى لَناَ الجَفَا   والشّبَابُ الْغَضُّ بِالوَصْلِ اكْتَهَلْ

وهي الأبيات التي تتداخل فيها موضوعة (الرحلة) بموضوعة الطلل، تداخلاً متناسباً، فقد بدأ راحلاً وانتهى واقفاً ومستوقفاً، وعلى الرغم من أن (الرحلة) تبدو ككل الرحلات تمت بصلة إلى الواقع، إلاّ أنها في روحها ومراميها ليست رحلة من الواقع، ولا إليه تبغي أو تنتسب، ولكنها رحلة الذات الصوفية عبر تخوم الجسد وجغرافيته، وهي تمحو وتثبت، تمحو الحظوظ البشرية، وتثبت حقوق القرب و المكاشفة، وما زالت كذلك حتى بدت لها لوائح وبشائر العهد القديم، فعبر عنها بموضوعة الطلل الدال بدوره على العهد القديم سواء بسواء .

لقد رحلت الذات تبحث عن الحبيب، فاستوقفتها ديار عَهِدَتْ فيها الحبيب وذكرتها بالماضي السّحيق، بدلالة تشكيل صورة المكان من أرض عراء لم يبق بها إلاّ بعض الآثار الدّالة على ذلك الماضي والعهد السحيق، إذ إنَّ تشكيل صورة المكان بهذه الصفة له دلالة على تشكيل صورة حسية للزمان النفسي الذي تحس بوقعه الذات الصوفية باطنياً، مثلما يحس به الواقف على أطلال أصابها البِلى والإقفار ظاهرياً.

ولما كان الطلل يُذَكَّر بعهد كان قائما، وتُذَكِّر أَثَلاثُه (شجر من نوع الطرفيات) بالدمن ومراتع الصّبا والشباب، وبحمى العشيرة ودفئها الذي كان يغمر أفرادها بالأمان والطمأنينة، والأنس بالخلان، والقرب من الحبيب، فإن كل هذه المعاني المنطقية التي أنتجتها موضوعة الطلل في قصيدة المنداسي، إن هي إلاّ شبيه لمعاني صوفية لا منطقية قاربتها نظرية المعرفة الصوفية، كما قاربها المنداسي بهذا الشبيه وأشار به إلى عالم (الأظلة) قبل (السُّؤال) حيث كانت الذات تنعم بالقرب والأنس والسعادة، قبل أن تكون في عالم الأشباح والأجساد والأغيار.

ونخلص إلى أن موضوعة الطلل هي (مجموعة من الجمل المفردة، تتمازج فيما بينها، وتتفاعل معانيها، محققة بذلك بناء محدداً ومتميزاً، تتواجد فيه متحدة بواسطة فكرة أو غرض مشترك **(12)** يمثل من الموضوعة (Theme) قاسمها المشترك أو جذرها الأساس، مثلما هو الحال بالقياس إلى موضوعتنا السابقة والتي ألفينا مفردة (الطلل) هي المهيمنة دلالياً على باقي مفردات الموضوعة كالحي والديار والمنازل وما في حكمها من الدمن والأثيلات والطلح والمواضع والأثافي، والعشيرة وحماها والأحبة و الخلان، وهلم جرّا مما هو معروف ومتعلق بالطلل، مما يشكل بناء دالاً على المكان والزمان الماضي مفعمين بعاطفة جياشة من الفقد والضياع والحنين إلى ما كان ولم يعد كائناً.

إن موضوعة الطلل ليست إلاّ موضوعة جزئية من مجموع موضوعات (Themes) جزئية أخرى يتشكل منها الخطاب الشعري الصوفي بوصفه عملاً أدبياً كلياً له موضوعه الكلي الخاص به والذي هو التصوف العملي، وذلك وفق ما حددته (النظرية الموضوعاتية) ، والتي تذهب إلى أن (مفهوم الموضوعة Le Thème) أو الغرض هو مفهوم عام يشمل المادة اللغوية للعمل الأدبي الكلّي والذي يمكن أن يكون له موضوع أو غرض معين، وفي الوقت نفسه، فإن كلّ جزء من أجزائه يحتوي بدوره على موضوعه أو غرضه الخاص به)) .(**13**

وتلك الموضوعات الجزئية البانية للخطاب الشعري الصوفي هي التي نقوم بتحديدها وعزلها، ثم محاولة بيان وظيفتها الدلالية، تباعا في هذا العمل، مكتفين في ذلك بما هيمن منها فيه وتكرر تكراراً ملحوظاً، دون القدوم على تفكيكها هي بدورها إلى موضوعات أصغر وأجزاء، تسمى في تلك النظرية بالحوافز (Les Motifs) ، إلاّ ما جاء من ذلك عرضاً أثنا القراءة و التفسير.

3 - موضــوعة الغزل :

ربما كان أبو تمام (_ 232 هـ) هو أول من حاول تقسيم الخطاب الشعري العربي إلى موضوعات أو أغراض، وذلك في عمل جمع فيه بعض أشعار العرب، وسماه (ديوان الحماسة) وقسم عمله إلى أحد عشر موضوعا، أولها : الحماسة الذي عنون به عمله، وجاء (النسيب) من بينها في الرتبة الرابعة بعد (الأدب) وقبل (الهجاء).

ولقد فتح أبو تمام بعمله ذلك باب النقد الموضوعاتي واسعاً لمن جاء بعده، فكان منهم قدامة بن جعفر (_337هـ) والذي اختزل موضوعات أبي تمام،

وحصرها في ستة موضوعات، في كتابه (نقد الشعر)، جاء موضوع (النسيب) من بينها في المرتبة الثالثة، بينما حصرها ابن رشيق المسيلي القيرواني (456 هـ) في كتابه (العمدة) في تسعة أغراض، وجعل النسيب على رأسها في المرتبة الأولى.

وعلى الرغم مما وقع من اختلاف، بين نقاد العربية القدماء، في حصر موضوعات الشعر العربي القديم تسمية وعدّاً، فإن موضوع (النّسيب) ظل قائماً من بين جميع تلك الأغراض والموضوعات، ومحتلاً مركز الصدارة فيها، ولا عجب في ذلك، فهو من أهم تقاليد القصيدة العربية الطللية الذي عبر من خلاله الشعراء عن أرهف الأحاسيس والمشاعر التي يكنونها للآخر، بل ربما تجاوزوا التعبير به عن تلك المشاعر إلى التعبير به عن فلسفة الوجود والحياة، ليصبح النسيب (في حقيقته وفي جذوره النفسية اللاواعية مظهراً من مظاهر التوق إلى الخلود بالاتحاد بالجنس الآخر لتأمين ديمومة الحياة) **(14)**.

ولقد حاول بعض المعجميين تجزيئ موضوع الغزل إلى النسيب و التشبيب، فالبغدادي مثلا يرى (أن التشبيب إنما هو ذكر صفات المرأة المحبوبة، وأما النسيب فهو ذكر عاطفة الشاعر المحب) **(15)**، ومعنى ذلك أن التشبيب هو انصراف الشاعر إلى الحديث عن المرأة فيصف جمالها المادي والمعنوي، وأن النسيب هو انصراف الشاعر إلى الحديث إلى المرأة، فيصف حبّه لها وتعلقَه بها متذلّلاً لها ومستعطفاً تارة، وشاكياً من نوائب الدهر وعذل العذّال تارة أخرى .

وإذا كان ذلك التجزيئ يستقيم . إلى حد ما . من الوجهة النظرية فإنه لا يستقيم من الوجهة العملية، فكثيراً ما يتداخل الحديث عن المرأة بالحديث إلى المرأة في قصيدة واحدة أو مقطّعة، بل ربما في بيت شعري واحد، وربما لهذا السّبب سوّى أغلب الدارسين القدماء بين معاني (الغزل والنّسيب والتشبيب وجعلوها كلها بمعنى واحد) **(16)**، فاستراحوا لذلك و أراحوا.

وفضلاً عما سبق من تجزيئ لموضوع الغزل بحسب وجهته ونسبته، فقد جزأه بعض النقاد**(17)** بحسب دلالة موضوعه إلى: غزل إباحي، وغزل عفيف، وغزل بين بين؛ فالإباحي هو الغزل الفاضح في مظهره، الفاحش في لغته، الفاسق في فعله وقصده، لا ينشد فيه صاحبه إلاّ ملذاته وشهواته، وقد مثله في الجاهلية امرؤ القيس في بعض شعره، ومثله في الاسلام عمر بن أبي ربيعة في أغلب شعره الغرامي والقصصي، وقد أغرق في ذلك وتطرف حتى سمي هذا اللون من الغزل باسمه: (الغزل العمري).

والعفيف جاء على النقيض من ذلك، متطرفاً في العفة والطهر والنقاء، مخلصاً لمحبوب واحد، مؤثراً الحرمان على الخوف من السقوط في المحرّم، وقد مثل هذا اللون من الغزل شعراء بني عذرة أمثال: جميل بثينة، ومجنون ليلي، وكثير عزّة، حتى سمي غزلهم باسمهم: (الغزل العذري).

وبين هذين اللونين من الغزل، وجد غزل وسط، هو غزل وظيفي بالدرجة الأولى، نسجه أصحابه لوظيفة فنية في تقاليد القصيدة العربية، أكثر مما نسجوه لاستجابة نفسية أو تعبيراً عن تجربة حقيقية في الحبّ، وقد تميّز بالاعتدال والوسطية في تعبيره عن جمال المرأة المادي والمعنوي، وفي تعبيره عن العلاقة الإنسانية الطبيعية في الحب بين الذكر والأنثى، وقد تميزت بهذا اللون من الغزل مطالع القصيدة التقليدية على وجه الخصوص، فسمي لذلك: (بالغزل التقليدي) .

وإذا جئنا الآن إلى الخطاب الشعري الصّوفي وجدنا (الغزل التقليدي) على العموم، و(الغزل العذري) على الخصوص، يحتلان منه حيزاً أساسياً لا غنى له عنهما، وذلك لتشابه تجربة (الحب الإنساني) بتجربة (الحب الصّوفي) أو (الحب الإلهي) من أوجه متعددة إلى حدّ التطابق فيما بينهما، وإلى حدّ قيام أحدهما بتجسيد دلالات آخرهما، وقيامه مقامه على التشبيه والاستعارة، وقد يختلط الأمر بينهما عند غياب قرينة وظيفية في النص، أو عدم معرفة الناصّ بوصفه قرينة أيضاً، فيمتنع بذلك التمييز بين الحبين في النصّ أ إنساني هو أم إلهيّ!؟

مظاهر التشابه متعددة . كما ذكرنا . أهمها تلك العاطفة المشبوبة التي يتميز بها شعر التجربتين، وهي العاطفة التي تذيب المحب بحميا المحبة في المحبوب، وبخاصة في تجربة عشق العذريّين في شعرهم الذي (يغلب عليه طابع الجنون) **(18)**، فصار لذلك لفظ (المجنون) جنون المحبّة في قصة العشق العذري المتميزة هو (البطل) الحقيقي بدلا من الشاعر نفسه، وصار رمزاً دالاً على فناء المحب في محبوبه حباً وهياماً، ومقياساً وظيفياً لقياس الدرجة القصوى التي يمكن أن يصل إليها الحب الصادق الذي لا تشوبه شائبة من الذاتية والأنانية، فوظفه لذلك كثير من الصوفية في شعرهم، منهم أبو مدين في قوله **(19)**:

طالَ اشتيـاقي ولا خِلٍ يُؤآنسني ‏ ‏ ‏ ولا الزّمانُ بماَ نَهْوىَ يُوَافِيـنِي

هذاَ الحبيبُ الذي في القْلبِ مسكَنُهُ ‏ ‏ ‏ عَلَيْهِ ذقتُ كؤوسَ الذّلِّ وَالمِحَنِ

***

عَلَيْهِ أنْكَرَني مَنْ كَانَ يَعْرِفنِي ‏ ‏ ‏ حَتَّى بَقيتُ بِلاَ أهْلٍ وَلاَ وَطَنِ

قالوُا:جُنِنْتَ بمَنْ تَهْوَى، فَقُلْتُ لَهُمْ ‏ ‏ ‏ مالَـذّةُ الْعَيْش إلاّ للْمَجَانِين

فهذه المقطّعة نسيب كنسيب العذريين، دلت على ديمومة الشوق والمحبّة، وعلى دوام الانتظار والترقب، وعلى الحرمان المتواصل من التواصل والوصال، وعلى مكابدة المحب ومعاناته من الذل والهوان، وعلى نحول جسمه وتبدله من حالة كان عليها إلى أخرى أنكره عليها من كان يعرفه قبلها، وعلى ما أصابه من اختلال في اتزانه النفسي وتبدّلِه من حال الأسوياء الأصحاء إلى حال المختلين نفسياً من المجانين وأضرابهم، وعندما يلام على ذلك ويعذل، يرد ساخرا ومتهكما: (ما لذّة العيْشِ إلاّ للمَجاَنينِ !).

لقد وردت هذه المقطعة وحدها في الديوان، قائمة بنفسها مكتفية بذاتها، فلم نجتزئها من قصيدة معينة يمكن أن يكون في بعض أبياتها من الألفاظ الوظيفية ما يقوم مقام القرينة الدّالة على أنها قصيدة في (الحب الإلهي)، وليس في (الحب الإنساني)، فلولا أن المقطعة منسوبة لأبي مدين، ولولا أنها قائمة في ديوانه الصوفي، وهما معا سياقان خارجيان عن المقطعة، لما اعتبرت المقطعة من التصوف في شيء، ولذهبت الظنون بها شتى المذاهب، و لربما تمت نسبتها إلى أحد المجانين من العذريين، لجريانها على مجرى شعرهم ونفَسِهِ، مع أنها مقطعة صوفية ، جسدت أصيل الدلالة الصوفية بالشبيه، وأبانت عنه بلغة (الحب الإنساني) الحسية على سبيل الاستعارة.

ولقد اختلط لذلك موضوع (الحب الإنساني) بموضوع(الحب الإلهي) وتقاطعت مراميهما، فلم يعد في إمكان الدارس معهما أن يفرق بينهما في غياب قرينة وظيفية مثل توارد بعض المصطلحات الصوفية في النصّ، أو غياب قرينة سياقية خارجية مثل معرفة سيرة الشاعر نفسه، والانتباه إلى أن النص يجري في سياق القصائد الصوفية التي يجمعها الديوان، وهي القصائد التي لا تخلو في مجموعها من لغة وظيفية، ترتفع بموجبها جميع النصوص إلى أجواء صوفية، وتتحول إلى علامات مركبة تنتج دلالات نحوية، وتحيل على أخرى لا نحوية.

ومن أهم مظاهر التشابه و التقاطع بين الحبين الإنساني والإلهي، هو(الوجد) الذي تنتهي إليه تلك العاطفة المشبوبة في كلٍّ، فالوجد في شعر العذريين . على وجه الخصوص . وفناء ذات المحب في ذات المحبوب، إلى درجة انتفاء ضمائر التفرقة فيه بينهما، مشابه تمام المشابهة للوجد الصّوفي، بل إن وجد العذريين كثيراً ما يفوق في حرارته وصدقه وجد كثير من أدعياء التصوف وشعرهم، ممن يدعون الوجد وهم في كامل غيبتهم عن الحضرة، يعيشون لحظوظهم البشرية أكثر مما يطيشون لحقوقهم في المواهب والتجليات.

ولقد نبّه الشَّبْلي إلى هذا الوجد المتقاطع، فقام في أحد مجالسه ينوه بالحب العذري الصادق في وجده، معرضاً ببعض الصوفية الذين يدعون الوجد وهم أصحاء وأصحياء، فقال: (يا قوم ! هذا مجنون بني عامر، إذا سئل عن ليلى كان يقول: أنا ليلى، فكان يغيب بليلى حتّى يبقى بمشهد ليلى، ويغيبه عن كل معنى سوى ليلى، ويشهد الأشياء كلّها بليلى، فكيف يدعي من يدعي محبته وهو صحيح مميز، يرجع إلى معلوماته ومألوفاته وحظوظه ! فهيهات أنّى له ذلك ولم يزهد في ذرّة منه وما زالت عنه صفة من أوصافه ! ؟) **(20)** .

فالشبلي، في قوله السّابق، قد وضع يده على البؤرة الجوهرية الرابطة بين ما تصبو إليه الذات الصوفية في الحب الإلهي، وما تصبو إليه الذات المحبة في الحب الإنساني، وتلك البؤرة الجوهرية الرابطة بين الحبين هي (فناء) ذات المحب في ذات محبوبه عند كلٍّ منهما، و (الفناء) هو تلك اللحظة التي تتوحد فيها ذات عاشقة بذات أخرى معشوقة، وهي أيضا نقطة تقاطع وانسجام أو (اتحاد) أنا المحب بأنا المحبوب ليصير (الأنا هو) و (الهو أنا) كقول مجنون ليلى في الحب الإنساني: (أنا ليلى)، وكقول أبي مدين في الحب الإلهي **(21)** :

فَانْتَبَهْتُ لِلْخِطَابِ وَسَمِعْتُ مِنّي
كُلّيَ عَنْ كُلّيَ غَابْ وَأَنَا عَنّيَ مَفْني
وَارْتَفَعْ لِيَ الْحِجَابْ وَشَهِدْتُ أَنّي
مَا بَقَيَ لِيَ آثَارْ غِبْتُ عَنْ أَثَرِي
لَمْ أَجِدْ مَنْ حَضَرْ فِي الحَقِيقَةِ غَيْرِي

ففي الغيبة عما سوى الذات المحبوبة وفناء ذات المحب في ذات المحبوب، لم يبق لضمير التثنية وجود، ولا يشهد الأنا حينئذ الهو، ولكن الأنا، الذي فني في الهو، لم يعد يشهد إلاّ الأنا، كما في قوله: (وشَهِدْتُ أَنّي)، وفي قوله: (لَمْ أَجِدْ مَنْ حَضَرَ في الحَقِيقَةِ غَيْرِي) نافياً بذلك التثنية والكثرة الوجودية، ومثله قول ابن الفارض (متىَ حِلْتُ عَنْ قَولِي أَناَ هِيَ) أي (متى تحولت عن دواعي أنني أنا هي، أي المحبوبة) **(22)** .

وتلك اللحظة الأبدية الخارجة عن نطاق الزمان والمكان تحدث عادة في ذروة (الوصال) كما تسمى عند أهل الحب الإنساني، وفي ذروة (الاتحاد) كما تسمى عند أهل الحب الإلهي، وقد تسمى مجازاً عندهم أيضاً (بالوصال) ، بمعنى

وصل ما انفصل، على اعتبار أن (الشيء الواحد يلاقي نَفْسَهُ) **(23)**، أو الذرّ الواحد يعود إلى ذارِّه، كما يعود الفصل إلى أصله، ومثلما تعود نقطة الماء إلى الماء، فلا مشار ومشار إليه، ولكن الواحد يشير إلى نفسه، مثلما قال أبو مدين في السطر الأول: (وَسَمِعْتُ مَنّي)، و في الأخير (لَمْ أَجِدْ مَنْ حضَرْ فيِ الحَقِيقَةِ غَيْرِي) أي لمّا غاب كلُّه عن كلِّهِ، قام بكل غيره فلم يعد موجوداً في الحضرة إلاّ هو.

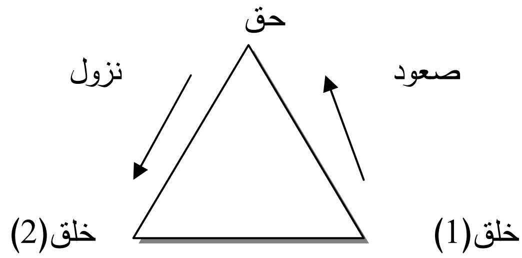
إن تلك (اللحظة) لحظة (الوصال) أو (الاتحاد) هي التي تحدد (عودة) الذات إلى الذات، وهي التي تجسد خلاص الذات الصوفية بالحبّ الإلهي، كما تجسد وقتها الصّوفي السّرمدي الذي عبّرنا عنه في المثلث الدلالي الصوفي (بالآن)، ذلك لأن المحب في حالة صوفية أبداً، بمعنى أنه إما هو صاعد نحو (لحظة التجلي) أو لحظة (الآن) صعوداً جذبياً حبّياً، وإما هو نازل منها نزول فرق ثانٍ، راسماً بذلك شكلاً هرمياً هو المثلث الدلالي الصوفي، بأبعاده الصوفية الثلاثة: بعد الغياب الأول أو مرحلة الفرق الأول، بعد الحضور أو مرحلة الجمع، وبعد الغياب الثاني أو مرحلة الفرق الثاني، ولا شيء غير ذلك من المراحل حتى في الحب الإنساني.

وفي جميع الأبعاد فإن الذات الصوفية تتحرك حركة حِبِّية، كأنها دقات زمنية، تحسب لحظات أو آنات وجودها في حكم الوقت الفاني الضائع المقيد، وذلك في مرحلتين: مرحلة بعد الغياب الأول أو صعود الذات نحو (لحظة الأبدية) أو لحظة (الجمع) في رأس المثلث الدلالي الصوفي، ومرحلة بعد الغياب الثاني أو نزول الذات منها وهبوطها نحو الخلق، و الذات لذلك أبداً في حكم حركة زمن الخلق الفيزيائي، والذي فرت منه فرارها نحو الحق ثم عادت إلى الخلق، إلاّ أنها وأثناء وصولها واتحادها بالحق تخرج الذات الصوفية من حكم نطاق الخلق وزمنه الفيزيائي، وتدخل في حكم الوقت الصوفي المطلق أو الدهري السّرمدي والأزلي، وتلك اللحظة الدهرية هي لحظة (الآن) وهي اللحظة التي تتلاشى فيها الذات الصوفية وتقوم بالذات العلية ولها قيام عبودية، كما تتلاشى نقطة الماء في الماء.

إن موضوعة الغزل أو (الحب الإلهي) هي التي تجسد حركة التصوف الحِبّية (الصاعدة . النازلة) وهي الحركة الحبية التي ترتسم في أذهاننا وتتصور على شكل هرمي، ممثّلة بذلك التجربة الصوفية العملية في أطوارها الثلاثة، كما تحددها نظرية المعرفة الصوفية، وكما لخصها أبو مدين التلمساني بقوله **(24)** :

- من علامات صدق المريد في بداية إرادته فراره عن: الخلق.
- ومن علامات فراره عن الخلق وجوده لـ: الحق.
- ومن علامات صدق وجوده للحق رجوعه إلى: الخلق .

راسماً بقوله ذلك مثلثاً دلالياً صوفياً هو التجربة الصوفية العملية ذاتها على النحو الآتي:



وموضوعة الغزل أو (الحب الإلهي) قد رفدت التجربة الصوفية العملية المرسومة في المثلث، وجسدتها في بعدين: بعد غياب الذات الصوفية عن الحضرة وقيامها في (الخلق(1)) وشوقها إلى (الحق) وتوقها للعودة إليه، وذلك ما عبر عنه أبو مدين في السطر الأول من قوله: (فرار المريد عن الخلق) فرار صعود نحو الحق؛ وبعد حضور الذات الصوفية مع الحق حضور جمع وفناء عما سوى الحق وقيامه في الحضرة بالحق للحق، وذلك ما عبر عنه أبومدين في السطر الثاني من قوله: (وجوده للحق) .

غير أن هذا البعد الذي يتحقق فعلاً في التجربة الصوفية العملية تحققاً سلوكياً ونفسياً، لا يتحقق في التجربة الشعرية في التوّ والحين، وذلك لأنّ الحضور برهة لا سُمك لها، ولأن الواقف في الحضرة تضيق عبارته لاتساع فكرته . كما يقول النفّري .. وهو الموقف الذي يمتنع فيه الزمان والمكان والقول، وكل ما هو حسّي وبشري، ولا يتم التعبير عن بعد الحضور هذا إلاّ بعد صحو الجمع، وهي مرحلة نزول المريد من (وجوده للحق) إلى مرحلة (رجوعه إلى الخلق)، وهي المرحلة التي ينظر فيها المريد الواصل إلى الحق بعين الجمع، وإلى الخلق

بعين فرق الجمع، تعبيرَ التفاتٍ عما حصل وكان، بإمكانات اللغة الحسّية المستعارة من الحبّ الحسّي.

وهكذا فإن موضوعة الغزل أو (الحب الإلهي) تنقسم إلى جزءين: جزء منهما يجسد بعد الغياب، ويعبر فيه الشاعر عن فكرة فراره عن الخلق شوقاً إلى الحق بعد أن عرفه وأحبه قبل السؤال والهبوط، وأغلب شعر أبي مدين على الخصوص، والصوفية الشعراء على العموم يدور في هذا المجال ويرسم هذا المعنى رسماً غالباً ما يكون بشبيهه من الحب الإنساني الذي تتخلله أحياناً بعض المفردات الوظيفية، كما في قول أبي مدين التلمساني الذي اجتزأناه من قصيدة طويلة **(25)**:

يُحَرّكنــــاَ ذكـــرُ الأحـــــاَديْثِ عَـــنْكُمْ وَلـولاَ هَـواَكُمْ فـي الْحَشـاَ مـاَ تحرَّكـنا

فقُـلْ للّـذي ينْهـى عَـنْ الوَجْـدِ أَهْـلَهُ إذا لَـمْ تَـذُقْ معنـىَ شرابِ الْهَوىَ دَعْنـا

إذا اهْتَـزَّتِ الأرواحُ شَـوْقاً إلـىَ اللّقـاَ ترقّصـتِ الأشبـاحُ يـاَ جاهِـلَ الْمعنـــى

أمـاً تنْـظُرُ الطَّيْـرَ الْمقَفّصَ يـاَ فـتى إذا ذكَـرَ الأَوْطـاَنَ حـنَّ إلــى المَغْنَــى

يُفَــــرِّجُ بِالتَّغْرِيــــدِ مــــاَ بِفُـــــؤَادِهِ فَتَضْطَرِبُ الأَعْضاَءُ فِي الحِسِّ وَ المَعْنى

وَيَرْقُصُ في الأَقْفاصِ شوقاً إلى اللّقا فتهْتَــزُّ أَرْبــاَبُ العُـــقُولِ إذا غنَّـــى

كـــذلكَ أرْواَحُ المُحبّـــين يـــا فـــتى تُهَزِّزُهــاَ الأَشْــواَقُ لِلْعَـــالَمِ الأسْـــنَى

أنُلْزِمُـــهاَ بالصَّبْــرِ وَهْــيَ مَشُــوقَةٌ وهلْ يستطيعُ الصّبْرَ مَنْ شاهَد اَلْمَعْنَى؟

فهو في ظاهره نسيب كنسيب الحبّ الإنساني، يتحدث فيه الشاعر إلى المحبوب، فيشكو فيه لوعة الفراق والبعاد ويتشوق إلى اللقاء، و يتوق إلى الوصال، ويبدو من هذه المعاني أنه عرف المحبوب فأحبّه، وهجر الأوطان فتغرّب، وظل ذلك الحب والحنين إلىالأوطان ساكناً بين الجوى والجوانح، لا يتغير ولا يتبدل أو يتحول، كما في قوله: (وَلَوْلاَ هَواَكُمْ في الْحَشاَ)، وهو الحب الذي ظلّ يحركه ويجذبه نحو المحبوب من موقع سجنه وابتلائه في الخلق، حيث سكنت الروح الجسد فكبلها بحظوظه البشرية والترابية، ومنعها من وصل أصلها، مثلها في ذلك مثل الطير المقفص، الذي يظل في قفصه يغرد شوقاً إلى جنسه، وحنيناً إلى مألوف أوكاره وحرية طيرانه.

وليس في هذه الأبيات من المفردات الوظيفية الدّالة على أن هذا النسيب هو من الحب الإلهي إلاّ ما قلّ وندر، وذلك مثل قوله: (للعالم الأسنى) مما لا وجود له في الحب الإنساني بهذا المعنى والذي أراد به عالم (الأظلة) مما هو متواضع بين القوم، والذي طلع فيه واجب الوجود على الأرواح سائلاً: (أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ)، وحينها شاهدت هذه الروح (الْمَعنى) كشهادة غيرها من الأرواح، فعرفت يومئذ وأَحَبّتْ، ثم أهبطت بأمر ربها إلى عالم الخلق، ابتلاء واختياراً واكتساباً للكمالات، واعتبرت الجسد سجناً لها، فلم (تستطِعْ صَبْراَ)، فكان هذا النسيب تعبيراً عن مرحلة الفرق الأول .

إن بعد الغياب من موضوعة النسيب يمكن تفكيكه هو بدوره إلى عدة أجزاء صغيرة(26) تتواتر في قصيدة الحبّ الإنساني كما في قصيدة الحبّ الإلهي، وذلك لأن للمحبة أحوالاً يمر بها المحب ويقطعها قبل أن يصل إلى الاتحاد بالمحبوب، إذ إن شرط المحبة وهدفها أبداً هو الوصال والاتحاد.

وإن من أهم أجزاء أحوال المحبة في بعد الغياب، ظهور المحب في شعره بمظهر: المتيّم المفتون بجمال المحبوب، المأخوذ بكل كله وأجمعه بسطوة سحره ودلاله، والشاعر الصّوفي يستدل في ذلك بالحسيّ على المعنوي، وبالحب الأدنى والظاهر على الحب الأقصى والباطن، وذلك في مثل قول أبي مدين (27):

تَمَلَّكْتُمْ عَقْلي وطَرْفِي وَمَسْمَعي وَرُوحي وَ أحْشَائي وكُلِّي بِأجْمُعِي

وتَيّهْتُمُونِي في بَدِيعِ جَمَالِكُمْ وَلَمْ أَدْرِ في بحرِ الْهَوىَ أَيْنَ مَوْضِعي

وأوْصَيْتُمُونِي لاَ أبُوحُ بَسِرِّكُمْ فَبَاحَ بِمَا أُخْفِي تَفَيُّضُ أَدْمُعِي

ومن أهم أجزاء أحوال المحبّة: فراغ القلب مما سوى المحبوب، فلا يتسلّى عنه بغيره من الخلان والأقران، ولا يأنس لغيره من الأهل والأقربين، ولا يهدأ له بال في مسكن أو دار أو يقرّ له قرار، فليس في القلب من مشاغل الدنيا ومتاعها شيء سوى المحبوب، وهو لذلك لا يظهر بمظهر الأسوياء من البشر، ولكنه يظهر في صورة منكرة، هي إلى صور المجانين أقرب منها إلى صور الأسوياء، وتلك الصورة هي من مقتضيات أحوال المحبة، وشرط إلى لازب للوصال، فلا وصال إلاّ (بالحب . الكاره) والذي معناه أشدّ حبّ لله يوازيه و يوازنه أشدّ كره لما سواه، وهو فراغ القلب مما سواه، ومن شعر أبي مدين في ذلك قوله (28):

طَالَ اشْتِيَاقِي وَ لاَ خِلٌّ يؤانِسُني ولاَ الزَّمَانُ بِمَا نَهْوىَ يُوافِينِي

***

هذا الحبيبُ الذي في الْقَلْبِ مَسْكَنُهُ عَلَيْـهِ ذُقْتُ كـؤُوسَ الْـذُلِّ وَ الْمِحَـنِ
عَلَيْــهِ أَنْكَرَنِــي مَــنْ كــاَنَ يعْرِفُــني حتــىَّ بَقِيـتُ بــلاَ أَهْــلٍ ولاَ وَطــنِ
قَـالوُا جُنِنْـتُ بِمَـنْ تَهْـوىَ فَقُلْـتُ لَهُـمْ مــاَ لَــذَةُ الْعَيْــشِ إلاّ لِلْمَجــاَنِين

ومنه فيه أيضا قوله(**29**) :

خُـــــذُوا فُــــؤَادي وَ فَتِّشُــــوهُ وَقَلِّبُـــــوهُ كَمــــاَ تُرِيــــدُوا
فـــــإِنْ وَجَـــــدْتُمْ سِـــــوَاكُمْ عَلَـــيَّ فـــي البعـــد زِيـــدُوا
وَكُـــــلَّ يَـــــوْمٍ أَرَاكُـــــمْ فَـــــذاَكَ يَـــــوْمٌ سَــــعِيدُ

ومن أهم أجزاء أحوال المحبة أيضا: تعنيف الآخر، ممن يحاول أن يثني المحبّ عن وفائه للمحبوب في حبه، كالخلان والعاذلين والوشاة، وفي مثل هذا الموقف عادة ما يقدم المحب نفسه على أنه (شيخ الغرام)، الذي يموت في الحب من أجل الحياة، وإن كانت مثل هذه المعاني في قصيدة الحب الإنساني تقبل على حقيقتها وظاهرها، فهي في قصيدة الحب الإلهي عادة ما ترمز إلى الصراع بين الروح التي تتسامى في محاولة منها للرجوع إلى أصلها، وبين الجسد الذي يتهاوى بها إلى أصله الترابي، فالجسد من الروح يكبلها و يثنيها عن عزمها، كالعاذلين والخلان من المحب يوهنون من عزمه ويصدونه عن سبيله إشفاقاً عليه تارة، أو غيرة منه تارة أخرى، ومن شعر أبي مدين في هذا الجزء قوله(**29**) :

ياخَلِيــلِيَّ خلّيــاَني ووَجْــدي أنــا أوْلــىَ بنــاَرِ وَجْــدِي صِــلِيّا
إنَّ لــي فــيِ الْغَـرامِ دَمْعـاً مُطِيـعاً وَفُــؤَاداً صَــباً وصَبْــراً عَصِــيّا
أَنــاَ مِــنْ عــاذِلي وَصَـبْرِي وقَلْــبي حائِـــرٌ أَيُّـــهُمْ أَشَــــدُّ عِتِيَّـــا
أَنــاَ شَيْــخُ الْغَـراَمِ مَــنْ يَتَّبِــعْنِي أهْـدِهِ فــي الْهَـوىَ صِـراَطاً سَـوِياّ
أنــاَ مَيْــتُ الْهَــوىَ وَيَــوْمَ أَرَاهُــمْ ذلِــكَ الْيَــوْمَ يَــوْمَ أَبْعَــثُ حَيــاّ

ومن أهم أجزاء أحوال المحبة كذلك: تقديم البرهان على صدق المحبّة، وهو البرهان الذي غالباً ما يتمثل في صور عاطفية متأججة، كالسهر والسّهاد، والوجد والاكتئاب، واللوعة والشوق الشائق، وصور أخرى جسمية، كالنحول والضمور، والسقم والاصفرار، وهي صور يستدل بها على المجاهدة والمكابدة، لإزالة

العوارض النفسية والبدنية، أو الحظوظ البشرية، المانعة لقيام الذات الصوفية بالذات العلية، ومن صور ذلك عند أبي مدين قوله (30):

أتَيْتُ لِقاَضي الْحُبِّ قُلْتُ أَحِبّتي جَفَوْني وقاَلواُ أَنْتَ في الحبِّ مُدَّعي

وَعِنْدي شُهوُدٌ للصَّباَبَةِ وَالأَسا يُزَكُّونَ دَعْواَيَ إذاَ جِئْتُ أَدَّعي

سُهاَدي وَوَجْدي وَاكْتِئاَبي وَلَوْعَتي وَ شَوْقي وَسُقْمِي وَاصْفِراَري وَأَدْمُعي

ومن صور ذلك في شعر المنداسي قوله (31) :

كَيْفَ يَسْلُوا مَنْ كانَ لِلْحُبِّ داَرا وتَسَرْبَلْ أَنينُهُ حَيْثُ داَرا

يا قُضاةَ الْهَوىَ عَلِمْتُمْ بِأَمْري إنَّ لي مِنْهُ رِقَّةً واصْفِراَرا

ماَ اقتَضىَ حُكْمُكُمْ عَلَيَّ فإنّي فيِ سبيلِ الْهَوى أموُتُ مِراَرا

ومن أكثر أحوال المحبّة دوراناً وتكراراً في شعر الحب الإلهي،وربما أيضاً في شعر الحب الإنساني، نجد مقام (الزهد) وهو الاستغناء عن الدنيا، وغسل اليدين من زينتها وزخرفها، وترك فانيها، في مقابل التمسك بالباقي الذي لا يفنى ولا يزول أو يحول، والانشغال به وحده، والهيمان في حبّه والتعلق به، وطلب القرب منه والدنو، ومحاولة انصهار الذات المحبّة بحميا المحبة في ذات المحبوب، وفنائها فيها من أجل البقاء، ومن شعر أبي مدين في مقام الزهد قوله (32) :

أَهْلُ المَحَبَّةِ بِالْمَحْبوُبِ قَدْ شُغِلواُ وَفيِ مَحَبَّتِهِ أَرْواحُهُمْ بَذَلُوا

وَخَرّبُوا كُلَّ ماَ يَفْنىَ وَ قَدْ عَمَرُوا ما كاَنَ يَبْقىَ فياَ حُسْنَ الذِّي عَمِلُوا

لَمْ تُلْهِهِمْ زِينِةُ الدُّنْياَ وَزُخْرُفِهاَ وَلاَ جناَهاَ وَلاَ حِلْيٌ وَلاَ حُلَلُ

هاَمُوا علَى الْكَوْنِ مِنْ وَجْدٍ وَمِنْ طَرَبٍ وَماَ اسْتَقَلَّ بِهِمْ رَبْعٌ وَلاَ طَلَلُ

ومن أهمّ أحوال المحبّة، وأعجب أجزائها، في موضوعة الحب الإلهي، هو اتصافها (بالقدم) و(الخلود)، والقوم في قدمها متفقون على أنها حصلت يوم (السّؤال) في عالم (الأظلة)، وقبل النفخ والذر في عالم السّوى، حيث عرفت الأرواح أولاً، ثم أحبت ثانياً، وكان حبُّها للجمال والكمال الذاتيين للمحبوب بلا علة، فهي محبّة ذاتية يحبُّ المحبوب فيها لذاته، في مقابل المحبّة العرضية التي يحبُّ المحبوب فيها لعلة أو غيرية أو نزوة عابرة، فأصل المحبة عندهم انغرس

في عالم الغيب بعد التعارف الأزلي، وما جبلت عليه الأرواح هنالك من محبة لـذات المحبـوب، ظهـر هنـا فـي عـالم الشـهادة رباطـاً مقدسـاً بـين الـذرّ وذارّه (33) .

ولقد تغنّى أغلب الشعراء المتصوفة العمليون بقدم المحبّة الإلهية وأزلها، فالمنتجب العاني (_400هـ) يصفها بقوله (34) :

قَديَـــــــمَةٌ كانـــــــتْ وَلاَ أَوَّلٌ　　لَـولاَ التُّـقىَ قُلْـتُ : هـيَ الـرَّبُّ

كَـأَنَّ ساقِيــها وَقَــدْ أَقْبَلَــتْ　　وَكَـــفُّهُ مِــنْ تَحْتِهــا قُطْــبُ

بَـدْرُ دُجًـى يَحْمِـلُ شَـمْسَ الْضُحَـى　　وَ قَـدْ بَـدَتْ مـن حَوْلِهـا الشّـهْبُ

ويلتقي ابن الفارض (-632 هـ) مع المنتجب في وصف المحبة بالقدم، والمتصوفة غالباً ما يرمزون إلى ذوق المحبة المقترنة بالمعرفة الأولى بالمدامة والخمر، وهي المدامة التي أسكرت ابن الفارض قبل أن يخلق الكرم، أي قبل أن يخلق الخلق، فهي في قدمها ما قبلها قبل، وفي أزلها ما بعدها بعد، ومما وصفها به قوله (35):

شَرِبْـناَ عَلـى ذِكْـرِ الحبيـبِ مُدامَـةً　　سَكِـرْناَ بِـهاَ مِـنْ قَبْـلِ أَنْ يُخْلَـقَ الكَـرْمُ

لهاِ البَدْرُ كَأْسٌ وَهْيَ شَمْسٌ يُديِرُها　　هِـلاِلٌ، وَكَـمْ يَبْـدوُ إذاَ مُزِجَـتْ نَجْـمُ

تَقَــدَّمَ كُــلَّ الكــائَناتِ حَديثُــــها　　قَديِـــماً ولاَ شَكْـــلٌ هُــناكَ ولاَ رَسْـــمُ

ولاَ قَبْـــلَهَا قَـــبْلٌ ولاَ بَعْــدَ بَعْـدَهاَ　　وقَبْلِيَّـــةُ الأَبْعــاَدِ فَــهْيَ لهـاَ حَـتْمُ

وأبو مدين التلمساني (-594هـ) لا يختلف عن السّابقين في وصفها، فقد تحدث عن قِدَمِهاَ، كما تحدث عن معجزات شاربيها، وكيف أنهم في ذلك الذوق والشرب متفاوتون درجات، وذلك بحسب صفاء مجاليهم وبالتالي قربهم من المحبوب، ولذلك تفاوتت درجات ثباتهم في ذوقها، بل شربها، طيشاً وعيشاً، وبالتالي معجزات وكرامات، وفي كل ذلك يقول أبو مدين (36):

قُـمْ يـاَ نـديِمُ إِلـىَ الْمُدامَـةِ وَاسْـقِناَ　　خَمْـــراً تُنِيـــرُ بِشُرْبِـــها الأَرْواَحُ

أَو مـاَ تـرى السَّـاقِي القَـديِمَ يـدِيرُها　　فَكَأَنَّهـــاَ فـــيِ كَأْسِـــها الْمِصْبـــاَحُ

هــيِ أَسْكَــرَتْ فــيِ الخُلْـدِ آدَمَ مَـرَّةً　　فَكَسَـــتْهُ مِنْهـــاَ حُلَّـــةٌ وَ وِشـــاَحُ

وكَـذَاكَ نـوحٌ فـي الْسَّـفينَةِ أَّسْـكَرَتْ   وَلَـــهُ بِـــذاكَ تَـــأْنُنٌ ونُـــواَحُ
وَ بِشُـرْبِهاَ أَضْـحىَ الخَليـلُ مُنـاَدِماً   فَعُهُودُنـــاَ عنـــدَ الإِلَـــهِ صِـــحاحُ
لمــاَ دَنــاَ مؤسـىَ إلـىَ تَسْمــاَعِها   أَلْقـــىَ عصــاهُ وَكُسِّـــرَتْ أَلْـــواَحُ
وكــذاَ ابـنُ مَـرْيَمَ فـي هَوَاهـاَ هـاَئِمٌ   مُتَوَلِّــــــعٌ فشَــــــراَبُّها فَتَّــــــاحُ
وَمُحَمَّـد فَخَـر العُـلَى شَـرَفُ الْهُـدَى   إختـــــاَرَه لِشَـــــراَبِهاَ الفَتَّـــــاحُ

ويمكن للدارس المتأني أن يستكشف ويعزل مزيداً من تفريعات هذا الجزء: جزء بعد الغياب في موضوعة الحبّ الإلهي، وهي التفريعات التي قد لا تتناهى إذا طلبت صغرياتُها، ولكنها مهما تفرعت وتعددت وتناهت في الصغر، فإنها لا تشكل في مظهرها الكلي، وبوصفها بنى سطحية، إلاّ فكرة واحدة أو نواة أساسية عميقة واحدة، مكونة من طرفين أساسين هما: (محب/محبوب) والعلاقة بينهما علاقة غياب أو انفصال وانفصام، حدث في الأزل، كما شكلته وعبرت عنه مجتزآت الخمريات السآبقة، ولم يزل، وسيظل ما دامت نقطة الماء لم ترجع . صوفيا . إلى الماء، كما ألفينا المقطعات السالفة في هذا الجزء تنشده وتتطلع إليه وتترقبه.

وإذا كان الجزء السابق من موضوعة (الحب الإلهي) يجسد في أغلبه بعد الغياب والانفصال والانفصام، فإن الجزء الآخر منها يجسد بعد الحضور والاتصال والوئام، وهو الجزء الذي يعبر فيه الشاعر عن رجوع قطرة الماء إلى الماء رجوعاً صوفياً، وهو ما عبّر عنه أبو مدين التلمساني في المثلث الدلالي الصوفي السابق بقوله: (ومن علامات فراره عن الخلق وجوده للحقّ) بحيث تصبح العلاقة بين طرفي المكونين الأساسين لموضوعة الحب الإلهي: (محب/ محبوب) علاقة حضورية.

غير أنه ينبغي لدارس الشعر الصّوفي أن ينتبه إلى أن مرحلة الحضور هذه، والتي عبر عنها أبو مدين التلمساني بقوله السابق (...وجوده للحق) هي عبارة عن برهة لا سُمك لها، هي برهة الآن، هي برهة الوقت، هي لحظة الأبدية، هي لحظة اللازمان واللامكان، هي لحظة التوحيد والتفريد،يمتنع فيها الكلام و ينقطع، وقد أشرنا إليها في رأس المثلث الدلالي الصوفي فيما سبق بإشارة [جمع ← حق ← آن] أي مرحلة قيام الخلق بالحق وله في الآن .

وعليه فإن التعبير عن هذه المرحلة: مرحلة بعد الحضور، لا يتم إلا بعدها، أي بعد صحو الجمع، وفي مرحلة (الفرق الثاني)، وهي المرحلة التي أشار إليها أبو مدين في نهاية نصِّه السابق بقوله: (ومن علامات صدق وجوده (المريد) للحق رجوعه إلى الخلق)، وذلك ما رسمناه في المثلث الدلالي الصوفي ما بين (حق => خلق (2))، ففي هذه المرحلة وهي الأخيرة من التجربة الصوفية يكون بإمكان الشاعر الصوفي أن يعبر عن تجربته الصوفية الحضورية تعبير (التفات) نحو(الحق) أي بعد الحضور يعبر عن الحضور وليس أثناءه، وذلك مثلما عبر عنه بعض من حضر، فذكر (الالتفات) في قوله (37):

وَذُهِلْنـــاَ عِنْــدَ اللِّقــاَءِ وَكَــمْ أذْ — هَــلَ، صَـباً مِــنَ الحَبِيــبِ لِقــاَءُ

وَوَجِمْنــا مِــنَ المَهاَبَــةِ حتــىَّ — لاَ كَـــــلاَمٌ مِنَّــــا وَلاَ إِيمــــــاَءُ

وَرَجَعْنــــــاَ وَلِلْقُلــــــوب(الْتِفا — تٌ) إِلَيْـــهِ وَلِلْجُســـوُمِ انْثِنــــاَءُ

ولماً كان هذا الحال: حال الحضور، قلما يحصل في التجربة الصوفية، ولما كان عدد الواصلين فيها من الصوفية لا يعد شيئا إذا قيس بعدد غير الواصلين، فإن شعر بُعد الحضور_لذلك_ قليل جدا إذا قيس كمًّا بشعر بعد الغياب، ولذلك أيضا قد لا نعثر في ديوان شاعر واصل_مثل أبي مدين التلمساني_ إلاَّ القصيدة والقصيدتين في بعد الحضور، بينما يمتلئ ديوانه بقصائد بُعد الغياب.

بل أكثر من ذلك: إن مِن الواصلين مَن يحجم عن تجسيد حضوره في قصيدة إذا كان من الناظمين أو في منثوره إذا كان من الناثرين، لأن مجال النطق عن الواسع اللامتناهي يضيق بالضيق المتناهي، وهو ما عبر عنه النفري في مخاطباته بقولته المشهورة: (كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة)، وقد ألفينا الغزالي يوصي بالكتمان أمام حال الحضور، إذ (لا يحاول معبّر أن يعبّر عنها إذا اشتمل لفظه على خطأ صريح لا يمكنه الاحتراز عنه، وأن من لابسته تلك الحال لا ينبغي أن يزيد على أن يقول (38) :

وكـاَنَ مـاَ كـاَنَ مَمَّا لَسْتُ أَذْكُرُهُ — فَظُـنَّ خَيْـراً وَلاَ تَسْـأَلْ عَـنِ الْخَبَـرِ !!

وكأن سعيد المنداسي، قد اقتدى بمقولة الغزالي، إذ نجده في شعره، الذي يحاول أن يصف فيه حال حضوره وشهوده، يتلون بين التلميح والتصريح والكتمان، فهو وإن كان قد صرّح بالحضور واللقاء، وبسكر المحبّة، إلاّ أنه قد كتم

الحديث عمّاَ هنالك من أسرار، فقال(39):

لاَ تَلُـمْناَ إنْ شَرِبْـنا إنَّ فـي السُّـكْرِ وَ اللقـاِ أَسْـرارَا
واكْـتُمِ الأَمْـرَ وَانْتَظِـرْنا بِخَيْـر إنَّ نـارَ الغَـرامِ لاَ تَتَـوارَى
إنَّ لِلْحُـبِّ فـي الـدُّجى قَـوْمَ فَتَـكٍ هَجَـرُوا النَّـوْمَ واسْـتَباَحوا العَقـاَرا

وإذا جئنـا الآن إلـى شـعر أبـي مـدين التلمسـاني، نجـد بعـد الحضـور فـي موضوعة الحب الإلهي، قد تجسد في قصيدته النونيـة وبعض المقطَّعات، وفي بعض الموشحات التي مازالت نسبتها إليه، أو إلى الششتري، لم تتحقق على وجه اليقين.

وتعدّ قصيدة أبي مدين النونية (الخمرية) على رأس ما نسجه من شعر في تجسيد بعد الحضور، وهي القصيدة التي نجتزيء منها قوله 40) :

حَضَـرْنا فَـغِبْنا عنـد دَوْرِ كُؤوُسِـنا وَعُـدْنا كـأَناَّ لاَحَضَـرْنا ولاَغِبْنـا
وَأَبْـدَتْ لَنـاَ فـي كُـلِّ شَـيْءٍ إشـاَرَةً وَمـاَ احْـتَجَبَتْ إلاَّ بِأَنْفُـسِنا عَنـاَّ
وَلَـمْ تُطِـقِ الأَفْهـام تَـعْبِيرَ كُنْهِـها وَلَكِنَّـها لاَذَتْ بِأَلْـطاَفِهاَ الحُسْـنى
نَصَحْتُكَ لاَ تَقْصِدْ سِوىَ باَبَ حاَنِها فَمَنْ وَجَـدَ الأَعْلـى فَـلاَ يَطْلُـبِ الأَدْنـى
مَواَنِـعُنا مِـنَّا : حُـظوُظُ نُفوُسِـنا فـإنْ قُـطِعَتْ عَـنَّاَ إلَيْهـا تَوَصَّـلْنا
تَجَلَّـتْ دُنُـواً وَاخْتَفَـتْ بِمَظـاَهِرِ وَجَلَّـتْ فَمـاَ أَغْنـى وَدقَّـتْ فَمـا أَسْـنى
ومـاَ الكَـوْنُ إلاَّ مَظْهَـرٌ لِجَماَلِهـا أَرَتْنـا بِـهِ، فـي كـلِّ شَـيْئٍ بَـدا، حُسْنـا
لَهاَ القِدْمُ المَحْضُ الذي شُفِعْتُ بـهِ بَقـاَءً غـدا يَفْـنىَ الزَّمـاَنُ ولاَ يفْـنى
يُعيِـدُ وَيُبْـدي فِعْلُهـاَ كـلُّ مُحْـدثٍ وَكَـلُّ قَديِـمٍ فَهْـيَ قَـدْ حـاَزَتِ الْمَعْـنى

البنية الدلالية العميقة للنونية، ومنها هذا المجتزأ، مكونة من طرفين أساسين هما: (محب/محبوب) والعلاقة بينهما علاقة حضور، وبلغة الصوفية علاقة (صحو الجمع) في مقام (الفرق الثاني)، وحال الحضور أو حال صحو الجمع هو أعلى الأحوال في التجربة الصوفية التي تتحقق فيها المحبة الإلهية، وتعتري الصوفي الواصل فيها حالة من الوجد الغامر يعبر عنه الصوفية عادة ويرمزون إليه بالخمر وما في حكمها من سكر وحان وكؤوس ودنان، وذلك لما بين الوجد

الغامر والسكر بالخمرة المادية من علاقة مشابهة تتمثل في غيبة الواصل الواجد عمّا سوى الحضرة، وفي غيبة الشارب السكران عما سوى النشوة العابرة، فكلاهما يغيب عن السِّوى ويعيش لنشوته العالية، ولذلك اتخذ الصوفية، ومنهم أبومدين ، المقومات الشعرية للخمر المادية معادلاً موضوعياً لوجد الحضور الصوفي.

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن التعبير عن بعد الحضور، في موضوعة الحب الإلهي، لا يتم أثناء الحضور ولكنه يجيء بعده، في حال صَحو الجمع، ومقام الفرق الثاني، حيث يرجع الواصل إلى مألوفاته، فيلتفت من صحوته إلى ما كان من حال جمعه، ومن الدلائل اللغوية في النونية على الالتفات: بناء أفعال الحضور إلى الزمن الماضي مثل قوله فيها: (حضرنا ... فغبنا ... وعدنا)، ومنها أيضا السّرد لتجليات الذات الإلهية المرتبط في متوالياته بالزمن الماضي مثل قوله: (وأبدت لنا...وما احتجبت... ولم تطق الأفهام... ولاذت بألطافها الحسنى)، ومنها كذلك المعرفة الحاصلة حال شهوده لتجليات معبوده المحكية بدورها في الزمن الماضي مثل قوله: (وما الكون إلا مظهر لجمالها... ولها القدم المحض ... ويعيد ويبدي فعلها كل محدث ...)، بحيث إن معرفة الشيء لا تتم إلا بمعاينته أو ذوقه، والحديث عن تلك المعرفة لا يتم إلاّ بعد المعاينة أو الذوق، ومن تعبيرات الصوفية في ذلك قولهم: (ذق تعرف) على التتابع المشروط، فلا معرفة قبل الذوق، ولاذوق بلا معرفة، ولكن أيضا ليس كل معرفة تأتي بعد الذوق يمكن التعبير عن كننها، مثلما أشار أبو مدين في البيت الثالث من المجتزأ.

ومن مقطعات أبي مدين التي تجسد بعد الحضور في موضوعة الحب الإلهي قوله (41):

فَإِذاَ نَظَرْتَ بِعَيْنِ عَقْلِكَ لم تَجِدْ — شَيْئاً سِواَهُ علىَ الذَّواَتِ مُصَوَّرا

وَإِذاَ طَلَبْتَ حَقيقَةً مِنْ غِيْرِهِ — فَبِذيلِ جَهْلِكَ لاَ تَزاَلُ مُعثَرا

وكذلك قوله41):

اللهُ رَبِّي لاَ أُرِيَدُ سَواهُ — هَلْ فِي الوُجُودِ الحَيِّ إلاَّ اللهُ

ذاَتُ الإِلَهِ بِهاَ قِواَمُ ذَواَتِنا — هَلْ كاَنَ يُوجَدُ غَيْرُهُ لَوْلاَهُ

وبُعد الحضور يتجلى في المقطعتين من خلال تقريرهما للمعرفة الحاصلة لواصل مثل أبي مدين وتصوره للكون والوجود على أنه واحد لا ثاني له، فالواصل الفاني عن ذاته، القائم بذات غيره يوحد ولا يعدِّد، ويفرِّد ولا يثني، لأنه في حال

شهوده لا يرى إلا وجوده، وكل ما خلا الله باطل، فمن لا وجود بذاته لذاته لا وجود له على الحقيقة، وهذه المعرفة التي يقررها أبو مدين في المقطعتين، لا شك أنها نتيجة للحضور وثمرة لها، فلا يقرر وحدة الوجود إلاّ بعد الشهود، ولا يحصل شهود دون حضور.

ومن موشحاته التي تجسّد بعد الحضور في موضوعة الحب الإلهي نجتزيء من إحداها قوله(42):

زَارَنِـــي حَبِيبِـــي طابَـــتْ أَوْقـــاَتي　　وَسَمَـــــحَ لــــــي الْحَبِيـــــبْ

وَعَــــفا عَـــنْ جَميـــعِ زَلاَّتــــي　　علــــــى غَيْـــــظِ الرَّقِيـــــبْ

زَارَنـــــي مُنْيَــــتي وَزاَلَ الْبــــاَسْ　　وَسَمَـــــــــحَ بِالوِصـــــــــاَلْ

وَحَضَـــرْ حَضْــرَتي وَدارَ الكــــاسْ　　وَبَلَـــــــــغْتُ الآمَـــــــــاَلْ

وَشَـــــرِبْناَ وَطابَــــتِ الأَنْـــــفاَسْ　　مِـــــنْ مُـــــدامٍ حـــــــلاَلْ

فالموشح كله، ومنه هذا المجتزأ، يتأسس على بنية نواة عميقة مكونة من طرفين: (محب/محبوب) والعلاقة بينهما علاقة حضور تجلت من خلال البنية السطحية المنطقية في مثل قوله: (زارني حبيبي/ طابت أوقاتي ... وسمح بالوصال... وحضر حضرتي... وشربنا وطابت الأنفاس..)، وهي البنية السطحية وإن كانت تدل في منطقيتها عموماً على حضور حبّي من نوع الحب البشري، فإنها تنزاح بحكم السّياق الصّوفي للدلالة على حبّ إلهي، لعلاقة المشابهة بين الحبين وصلت إلى حد التطابق بينهما وإلى حد دلالة الحب الصّوري على الحبّ الجوهري.

وربما كان أهم أجزاء أحوال المحبة في بعد الحضور وأرقاها هي تلك الأجزاء التي يعبر فيها الواصل عن المعرفة الحاصلة بعد اللقاء والحضور، وذلك مثل قول أبي مدين في موشح (صحّ عند الخبر) والذي نجتزيء منه قوله (43):

فانتَبَــهْتُ لَلْخِطاَبْ　　وَسَمِــعْتُ مِنِّـــى

كُلِّـــىَ عَنْ كُلَّىَ غابْ　　وأَنــاَ عَنِّــى مَفْــنى

وَارْتَفَـعَ لى الحِـجاَبْ　　وَشَهِــدْتُ أَنِّـــى

مَا بَقى لى آثاَر　　غِبْتُ عَنْ أَثَرِي

لَمْ أَجِدْ مَنْ حَضَر　　فى الحَقيقَةِ غَيْري

إن هذا الموشح مثل سابقه مؤسس في بنيته العميقة على نواة كلية طرفاها:

(محب/محبوب) والعلاقة بينهما علاقة حضور، ولكن (الحضور) كلمة عامّة ومطاطة عندنا، وهي دقيقة عند الصوفية ومجزأة إلى أجزاء ثلاثة، بحيث إن الحضور يتم في ثلاث مراحل متتابعة هي (المحاضرة والمكاشفة والمشاهدة) . (44)

فالمحاضرة هي أول مرحلة من مراحل الحضور والمعرفة بالحق، أو هي كما يقول ابن خلدون: (آخر مراتب الحجاب وأول مراتب الكشف) (45)، ويمكن مطابقة (المحاضرة) بالموشح السابق الذي جاء فيه: [زارني حبيبي طابت أوقاتي ...]، لأن الصوفي في هذه المرحلة يعدد ويفرق، أو كما قال الجُنَيْدُ: (صاحب المحاضرة مربوط بِأَنِّيَتِهِ)(46) (، وكذلك موشح أبي مدين السابق ما زال يفرق ويميز بينه وبين محبوبه بضمير التفرقة والتعدد: (زارني حبيبي/ وسمح بالوصال/ وحضر حضرتي/الخ) فالضميران: (أنا وهو) قائمان في الموشح.

والمكاشفة التي تعد ثاني مرحلة من مراحل الحضور، هي التي يتم فيها رفع الحجب وهتك الأستار بين المحب ومحبوبه، وتتوالى فيها أنوار التجليات الجمالية التي توجب (المشاهدة) القلبية في رأي الصوفية إذ لا مكاشفة بلا مشاهدة، كما أنه لا مشاهدة بلا مكاشفة، والمشاهدة . لذلك . هي آخر مرحلة من مراحل المعرفة، إذ يقول ابن خلدون: (وأقصى مراتب هذا الكشف وأعلاها هو رتبة المشاهدة، وهو المعرفة بالله وصفاته وأفعاله وأسرار ملكوته في أكمل رتب المعرفة) (47).

ومرتبة المشاهدة هذه هي التي تمحق فيها (أنّية) الذات الصوفية إلى جانب إرادتها، لتقوم بإرادة الحق، إذ لا إرادة في الشهود إلاّ إرادته ولا فعل إلاّ فعله ولا صفة إلاّ صفاته، ولا ذات إلاّ ذاته، ولذلك قيل في المشاهدة) احب المشاهدة تمحوه معرفته) (48)، أي إن المشاهد هو في غيبة عمّا سوى المشهود، تمحق ذاته وأفعاله وصفاته ويبقى قائماً بالله وبصفاته وأفعاله ومشيئته بالكلية، وحينئذ يوحد الصوفي، إذا نطق، ولا يعدد في خطابه، إذ لم يشهد في شهوده غيره، ما دامت قطرة الماء قد عادت إلى الماء وتلاشت فيه فلم يعد باقياً إلاَّ الماء، هو الشاهد والمشهود وهو المخاطب والسّامع في آن واحد، وهو ما عبر عنه أبو مدين في موشحه الأخير بقوله: (وسمعت مني/وشهدت أني/لم أجد من حضر في الحقيقة غيري) ليتقرر بذلك في موشحته نظرية (وحدة الشهود) في المعرفة الصوفية.

ونخلص مما سبق كله إلى أن موضوعة الغزل أو إن شئت قلت موضوعة

الحب الإلهي هي أساس الخطاب الشعري الصوفي، وبؤرته الدالة فيه، وليست باقي الموضوعات إلاَّ أجزاء منها تدور في فلكها، يختص بعضها ببعد الغياب كالطلل والرحلة والحنين إلى الآخر، ويختص بعضها ببعد الحضور كموضوعة الخمر والموضوعة الوظيفية، بينما تشمل موضوعة الغزل البعدين معا غياباً وحضوراً.

4- موضـــوعة الرحلة :

الرحلة والظعن تقليد من تقاليد القصيدة العربية القديمة يأتي بعد الوقوف على الأطلال في غالب الأحيان، وغالباً ما يقترب الشعراء القدماء في وصف هذه الرحلة، إذ استخلص الدكتور شكري فيصل(49) أنهم يلتقون في أربعة مواقف هي: (التساؤل عن الظعن والإخبار عن رحيله، ومماشاة الركب والوقوف عند معالم الطريق، وذكر الظعائن والهوادج،وذكر النساء والتحدث عنهنَّ).

وقد استدرك عليه الدكتور وهب رومية (50) موقفاً خامساً أساسياً هو (موقف الشاعر من الظعائن المتحملة) وهو الموقف الوحيد المناقض للمواقف السابقة التي تبدو في مجملها منسجمة ومتكاملة، وهو الموقف الذي يولد بتناقضه توتراً نفسياً، وينتج نوعاً من الأحاسيس والمشاعر الدرامية التي تلون مقاطع الرحلة بألوان من الحزن والأسى نتيجة للفراق، إذ كثيراً ما يقف الشاعر ممن ظعنوا موقف المتحسر الباكي على فراقهم له وبعادهم عنه، يتابع مسيرتهم و يتخيل معالم طريقهم، فكلَّما بعدوا كلَّما ازداد هو تحسّراً وحزناً وألماً على ذهابهم وبينهم.

وتعد الأبيات التي يصف فيها علقمة بن عبدة الظعن والظعائن، ضمن ميميته، من أهم مشاهد التحمل والارتحال التي تنبض بعاطفة إنسانية متوهجة نابعة ممّا أضفاه الشاعر عليها من حس مأساوي ناتج عن البين بينه وبين الأحبّة الذين أزمعوا ظعناً على حين غرة، فأصبحت الجمال قبيل الصبح كلّها مزموم وعلى أهبة الانطلاق، في حين وقف هو من ذلك موقف المتفرج الباكي، كأن دموعه على كثرتها دَلْوٌ متدفق من فوق بئر تجتذبه ناقة سريعة، وهو المشهد التي يقول فيه(51):

هلْ ماَ عَلِمْتَ وماَ استوُدِعْتَ مَكْتوُمُ — أَمْ حَبْلُهـا إذْ نَأتـكَ الْيَـوْمَ مَصْـروُمُ

أَمْ هَلْ كَبيـرٌ بَكَـى لَـمْ يَقْـضِ عَبْرَتَـهُ — إثْـرَ الأَحِــبَّةِ يَـوْمَ البَـيْنِ مَشْـكومُ

لَـمْ أَدْرِ بالبَــيْنِ حَتَّـى أَزْمَـعُوا ظَعَنـاً — كـلُّ الجِمــاَلِ قُبَيْـلَ الصُـبْحِ مَزْمـوُمُ

فالْعَيْـنُ منـى كَـأَنْ غَـرْبٌ تَحُـطُّ بــهِ — دَهْمــاَءُ حارَكُهــاَ بالقِــتْبِ مَحْــزوُمُ

ولقد وظف الشعراء المتصوفة موضوعة الرحلة في قصائدهم الصّوفية، وحاكوا في بنيتها ونسجها منوال ما دأبت عليه القصيدة الجاهلية، إذ وجدوا فيها ضالتهم التعبيرية، فاتخذوا منها لغة إشارية ورمزية، يحيل فيها الرحيل المكاني على رحيل صوفي أو عروج روحي، ويحيل فيها قطع المسافات واجتياز القفار و الفيافي، ووعر السّفر ووعثه قبل الوصول، على السّلوك الصوفي والتدرج في المقامات والأحوال الصوفية قبل الوصول، ويحيل فيها وقوف الشاعر موقف المتفرج العاجز من الظاعنين الراحلين يتبعهم بقلبه ويوشحهم بعواطفه الجياشة، على وقوف الشاعر الصوفي موقف المكبَّل بحظوظه وعدم قدرته على مرافقة الراحلين السَّالكين درب المحبة الإلهية، إلى غير ذلك من المعاني الصوفية التي يساعد سياق الرحلة على تأويلها.

غير أن أهم عنصر استأثر باهتمام الشعراء الصوفية في الرحلة والظعن في القصيدة الجاهلية، هو عنصر موقف الشاعر من الظعائن المتحملة، لأنه العنصر الأساسي المولد للحس المأساوي في بنية الرحلة، بوصفه العنصر المولد لعلاقة البين بين مكونين أساسين في بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية كما في القصيدة الصوفية على حدّ سواء، يشكل الشاعر عادة طرفاً، ويشكل الراحلون غالباً طرفاً آخر، تشكلاً متقابلاً ومتضاداً، ينتج عنه توتر عاطفي متأجج يغشى نسيج الرحلة بأكملها و يلونها بمسحته الاغترابية والدرامية .

وتعد يائية ابن الفارض (سائق الأظعان) من أهم نماذج الرحلة في الشعر الصوفي التي انبنت على علاقة البيين المتوترة بين الأنا والآخر، وهي اليائية التي نجتزيء منها قوله [52]:

سائق الأظعان يَطْوي البِيدَ طَيْ — مُنْعِماً، عَرِّجْ على كُثْبانِ طَيْ

وبِذاتِ الشّيحِ عَنِّي إن مَرَرْ — تَ بِحَيٍّ مِنْ عُرَيْبِ الجِزَعِ حَيْ

وَتَلَطَّفْ، واجْرِ ذِكْري عِنْدَهُمْ — علَّهُمْ أَنْ يَنْظُروا عَطْفاً إلَيْ

قُلْ تَرَكْتُ الصَبَّ فيكُم شَبَحاً — مالَهُ مِمَّا بَراهُ الشَوْقُ فَيْ

فاليائية كلها، ومنها هذا المجتزأ، تقوم على بنية نواة عميقة أساسية واحدة مكونة من طرفين: (محب/محبوب) والعلاقة بينهما علاقة بين أو علاقة غياب و فصال، وقد بدأ الشاعر اليائية بموضوعة الرحلة، وأقام فيها علاقة جزئية بينه وبين (سائق الأظعان) هي علاقة تقابل وتضاد، من حيث إن سائق الأظعان

الذي شد الرحال وأقبل على السّفر يطوي البيد طيّاً، يقابله ويعاكسه تخلف الشاعر وبقاؤه دون رحيل، وهذا الموقف في حدّ ذاته يشكل فجوة نفسية متوترة، زيادة على الفجوة المتوترة الأخرى القائمة على أساس علاقة بين وفصال بين المحب ومحبوبه، وبذلك فإن الذي يضفي على اليائية شعريتها، ومنها جزء الرحلة، هو بالأساس هذه العلاقة المتقابلة والموثرة بين الشاعر وسائق الأظعان من جهة، وبين الشاعر ومحبوبه من جهة أخرى، على اعتبار أن الرحلة في القصيدة العربية كما في القصيدة الصوفية هي أيضاً نوع من أنواع الغزل الذي تحكمه علاقة بينٍ وفصال بين طرفين.

وهذه الرحلة الذي يظهر مشهدها أنه يمت بصلة إلى الواقع، ليست في واقع الأمر إلاّ معادلاً موضوعياً لمعراج الصوفية نحو القدس الأعلى، وأن المحطات التي تمرّ بها القافلة مثل (كثبان طي وذات الشيح ...) لا تعدو أن تكون معادلاً موضوعياً للمقامات الصوفية التي يقطعها المريدون السالكون، بعد جهد جهيد ومجاهدات نفسية، على درب المحبة الإلهية، وأن (الحادي) الذي، غالباً ما تطالعنا به مشاهد الرحلة وهو يسوق العيس أو يقودها مستعجلاً ليس سوى معادل موضوعي لجذبات المحبّة الإلهية التي تجذب السالكين وتدفع بهم نحو المحبوب، وأن هذه العيس التي تبدو بين سوق وشوق، وهي ترنو إلى ربيع الربوع غرثى صوادياً، وقد تحفّت أخفافها، وبراها الونى والتعب، ولم تبق المهام لها جسماً سوى جلد على عظام بوادٍ، كل ذلك وغيره مما يجري في سياقه، ليس أيضاً سوى معادل موضوعي للمريدين السالكين بأرواحهم نحو المقصد الأسنى، حيث عالم الأظلة وأفياء الرضى .

وقد وُفِّقَ ابن الفارض في رحلة اليائية، كما في رحلة الدالية (53)، وفي غيرهما من القصائد، أيما توفيق في وصف مشهد الرحلة ولملمة عناصرها من: محب معطل واقف واصف للرحلة، في مقابل الحادي يسوق العيس ويقطع بها المسافات القفار في شوق نحو الهدف المنشود، ويجعل من تلك العناصر كلها معادلاً موضوعياً لرحلة المريدين السالكين في درب المحبة الإلهية لمطالعة جمال الذات العلية، وقد مكنت أصالة التجربة الصوفية، لدى ابن الفارض، وأصالة التجربة الشعرية، من أن يمزج هذه بتلك، وأن ينسج مشاهده الشعرية الرّحلية ما يعبر به عما يكتنف الذات الصوفية من جذبات روحية نحو المحبوب والعروج المتدرج نحوه، كل ذلك بلغة الإشارة والرمز الموضوعاتي ذي الظلال الكثيفة.

موضوعة الرحلة في شعر أبي مدين التلمساني وإن لم نجد لها حضوراً فيه

كثيفاً، إذا قورنت بكثافة تواجدها في شعر ابن الفارض وغيره من المتصوفة، فإنها على قلتها لا تخرج في بنيتها عمّا درجت عليه الرحلة في القصيدة العربية القديمة عموماً، والقصيدة الصوفية خصوصاً، فقد بناها أبو مدين على الثنائية المتقابلة ذات العلاقة البينية بينه وبين حادي العيس، وهي العلاقة التي تعمل على إحداث فجوة بينه وبين إلفه من الجيرة، وعلى توتر عاطفي ينسحب مداه على أبيات الرحلة كلها، ويلونها بلونه الشجي الحزين،وذلك ما نقرؤوه في إحدى موشحاته، التي نجتزئ منها أغلب أبياتها(54):

رَكِبْتْ بَحْراً مِنَ الدُّمُوعِ ... سَفِينُهُ جِسْمِيَ النَّحِيلْ

فَمَزَّقَتْ رِيحُهُ قُلُوعِي ... مُذْ عَصَفَتْ ساعَةُ الرّحِيلْ

ياَ جِيرَةً خَلَّفَتْ عُيُونِي ... تَجْرِي علىَ الخَدِّ كالعُيُونْ

خَيَبْتُمُوُ فِي الهَوىَ ظُنُونِي ... ماَ هكَذاَ كانَت الظُنُوُنْ

مُنُّوا وَلاَ تَطْلُبُوُ مَنُونِي ... فإنَّ هِجْرانَكُمْ مَنوُنْ

فَرَّقْتُمُوا فِي الهَوىَ جُمُوعِي ... وَسُؤْتُمُوا صُحْبَةَ الدَّلِيلْ

وَماَ نَظَرْتُمْ إلى خُضُوعِي ... وَوَقْفَتِي وَقْفَةَ الذَّلِيلْ

ياَ سائِقَ الْعِيسِ بِالْمَحافِلْ ... فِي طَلْعَةِ البِيدِ وَالقِفاَرْ

عَرَجْ عَنْ الأَرْبُعِ الأَوائِلْ ... وَاقْصِدْ بِهاَ أَشْرَفَ الدِّياَرْ

وَالماَءُ إنْ قَلَّ فِي المَناَهِلْ ... أوْ رُمْتَ عِنْدَ النُّزُوُلِ ناَرْ

فالْتَمِسِ الماَءَ مِنْ دُمُوعِي ... فَكَمْ لَهاَ فِي الْفَلاَ سَبِيلْ

وَاقْتَبسِ النَّارَ مِنْ ضُلُوعِي ... فَفِي الْحَشاَ حَشْوُهاَ شعِيلْ

باللهِ إنْ لاَحَتِ القِباَبُ ... سَلِّمْ علىَ ساَكِنِيِ الْقُبَّار

وقُلْ لَهُمْ حبُّكُمْ مُصاَبُ ... وَقَلْبُهُ نَحْوَكُمْ صَبا

ياَ قَمَرٌ دُونَهُ حِجابُ ... عَنِّي سَناَ البَدْرِ لاَ حَجبا

بَدْرٌ إذاَ لاَحَ بالْرُّجُوعِ ... أَوْ باَنَ بالْباَن و النَّخِيلْ

أَخْفَى سَنَاَ الْشَمْسِ فِي الطُّلُوعِ   جَـمَالُهُ   البَاهِرُ   الجَمِـيلْ

إن المكونات الأساسية العميقة لبنية الرحلة في هذا الموشح ثلاث: [الذات المحبة، والجيرة الراحلون، والأربُع الأوائل أو المحبوب]، تحكمها ثلاث علائق مركبة:

علاقة الذات المحبة أو الشاعر بالجيرة الراحــلين.

علاقة الذات المحبة أو الشاعر بالأربع الأوائل/ المحبوب .

علاقة الجيرة الراحـلين بالأربع الأوائل / المحبوب .

فعلاقة الذات المحبة أو الشاعر بالجيرة الراحلين الظاعنين هي علاقة بين وهجر، وبالتالي هي علاقة تقابلية ضدية، من حيث إن الجيرة قد شدوا الرحال يبغون الأربع الأوائل، في مقابل تخلف الشاعر ووقفته وقفة الذليل، ينظر إليهم بعين دامعة، وقلب محرق، وخاطر منكسر، وهي علاقة توتر نفسي حزين وعاطفي شجي يبعث الأسى والحسرة لا في نفس القائل فحسب، ولكن في نفس المتلقي أيضا، وهذه العلاقة المتوترة هي إحدى أسباب شعرية الموشح وأدبيته.

وعلاقة الذات المحبّة أو الشاعر بالأرْبُع الأوائل/المحبوب هي الأخرى علاقة بين وفصال وغياب، فعلى الرغم من أن الشاعر/ المحب قد صبا قلبه نحو محبوبه/الأربع الأوائل إلاّ أنه لم يستطع بعد أن يغير العلاقة من البين والهجر إلى قرب ووصال بسبب ما بينهما من حجب وموانع حالت بينه وبين مرغوبه، وبالتالي منعته من الرحيل مع الراحلين، وهي علاقة توتر أخرى تنضاف إلى الأولى لتعمل عملها في تقوية الحس الدرامي في نسيج بنية الرحلة كلها.

أما علاقة الجيرة الراحلين بالأربع الأوائل/ المحبوب، فهي علاقة مختلفة عن السابقتين ومباينة لهما، هي علاقة تواصل أو في طريقه، إذ انطلقت العيس بحاديها بين سوق وشوق تقطع البيد والقفار قاصدة أشرف الديار أو معرجة عن الأربع الأوائل، حيث كانت أول أمرها قبل نزوحها وبعادها عن قبابها أو موطنها الأصلي، وإن كانت هذه العلاقة بالقياس إلى الجيرة الراحلين تتسم بالانفراج والانبساط والسّرور، فإنها وبالقياس إلى الشاعر تتسم بالاغتراب والانقباض والحزن، واجتماع هذه العواطف والمشاعر المتعارضة في نص الرحلة، لا يضارعه شيء في إنتاج الحس المأساوي والدرامي الذي يلون الجو العام للرحلة بتلاوينه.

وإذا جئنا الآن إلى محاولة تأويل نص الرّحلة، فلن نذهب به أبعد مما ذهبنا إليه في تأويل نص الرحلة عند ابن الفارض، إذ أصبحت الرحلة في النص الشعري الصّوفي بمثابة الأيقونة (ICON) التي تظهر خصائص الشيء المشار إليه بها نفسه، فهي عبارة عن علامة بسيطة كانت أو مركبة، بينها وبين ما تدل عليه علاقة مشابهة تامة، أو تكاد تكون تامة، فإذا كانت طبيعة التشبيه، كما حددته البلاغة العربية،تقوم على أن الشيء يشابه الشيء من جميع جهاته ما عدا جهة واحدة أو أكثر، فإننا لا نغامر إذا حذفنا الاستثناء عن الأيقونة، وقلنا إن بينها وبين ما تشير إليه علاقة مشابهة تامة من جميع الجهات، وخصوصاً في المكونات الأساسية والعلاقات.

فالرّحلة في موشح أبي مدين التلمساني في جملتها وتفاصيلها هي عبارة عن معادل موضوعي يتم جريانه في الظاهر وفي الواقع المحسوس، لموضوع صوفي يتم جريانه في الباطن وفي الواقع المعقول المجرّد، فالرحلة في حدّ ذاتها بوصفها مفهوماً يتم تجسيده بالتنقل من مكان إلى آخر تعد له الركائب، وتشد إليه الرحال، وتطوى في سبيله المسافات، وتعترض الراحل فيه شتى المتاعب والمشاق، ويعرج فيه على أماكن بعينها...... كل ذلك وغيره ليس إلاّ معادلاً موضوعياً لتدرج الصوفي في سلوكه في مدارج الحب الإلهي وهو يمحو حظوظه البشرية ويثبت حقوقه في القرب والتداني من المحبوب، فذلك كله يعد من قبيل المجاهدات الصوفية التي لا يتم للصوفي تدرج بدونها، فالصوفي يتدرج تدرجاً نفسياً داخلياً من ذاته إلى ذاته بذاته، مما يشبه الرحلة الخارجية، أو كما فسّر أبومدين نفسه مضمون الرحلة الصوفية بقوله(55) :

بِــالْقَوْمِ قَــدْ ســارَت الرَّكَائِــبْ وَلاَ تَجَهَّــزَتْ يَوْمــاً لِلسَّــفَرْ

وعند رفع مكونات الرحلة الأساسية وعلائقها، إلى أجواء صوفية، تنحل جميع (شفراتها) وتصبح دالة دلالات مصاحبة للدلالات الأصيلة، أو أنها بقولها شيئاً ظاهرياً محسوساً تقول شيئاً آخر باطنياً مجرداً، فالجيرة الراحلون الذين شدوا الركائب، وتركوا الشاعر واقفاً واجماً، ليس إلاّ معادلاً موضوعياً لما يشعر به الشاعر الصوفي في قرارة نفسه من رجاء الفتح الإلهي الذي ينتظره في سلوكه، وهو الفتح الذي قد تحقق لكثير غيره من مثله من أهل الطرق الصوفية، وأن ما يظهر في الموشح من موطن، يتكرر في صورة الأربع الأوائل، وفي صورة القباب، وفي صورة المحبوب، والذي كل الأنظار ترنوا إليه وتتطلع، ليس إلاّ معادلاً موضوعياً للذات الكلية، التي لولاها ما كانت ذات الشاعر ولا ذوات القوم

الآخرين، والتي إليها كل الأعناق مشرئبة، وكل الذوات تحن للعودة إلى بارئها حنين عودة قطرة الماء إلى الماء .

وهكذا غدت موضوعة الرحلة، الموضوعة الأكثر حضوراً وتكراراً في العمل الأدبي الصوفي عموماً، والشعر منه على وجه الخصوص، لما لها من دور في إخراج المعاني الذوقية الصوفية من المجرد إلى المحسوس الملموس، وقد جعل منها حضورها المتكرر في العمل الأدبي الصوفي، عبارة عن أيقونه تكاد تكون ثابتة الدلالة مهما اختلف العمل الأدبي من شاعر إلى آخر، إذ إن مجرد وجود بنيتها في قصيدة صوفية معينة، سرعان ما يحيل السياق الصوفي على أنها علامة مركبة، وعلى أنها بنية مستعارة، وعلى أنها مجرد شبيه دال بكله وتفاصيله على أصيل أو مدلول صوفي بكله وتفاصيله أيضاً.

وفي هذا السياق، يمكن أن نقرأ كثيراً من موضوعات الرحلة الواردة في القصائد الصوفية، عند كثير من الشعراء الجزائريين الذين تلوا زمنياً أبا مدين، والذين لا شك أنهم قد أفادوا من التجارب الشعرية الصوفية التي دأبت على تنقيح وتحكيك بنية موضوعة الرحلة كيما توائم تمام المواءة النوازع الصوفية، وذلك مثل صنعة أحمد المنجلاتي في سمطيته حيث يقول (56):

الرَّكْبُ نَحْوَ الْحَبِيبِ قَدْ سارَا … يَوَدُّ شَوْقاً إِلَيْهِ لَوطارا

قَلْبِي الْمُعَنّىَ الْكَئِيبُ قَدْ حَنَّا … إلى التَّلاَقِي وَطاَلَ ماَ أَنَّا

ياَ أَيُّهاَ الْمُبْتَلىَ بِأَشْجاَنِهِ … لعاَلِجْ وَالْحِمَى وَ سُكَّانهِ

يُمْسِي حَلِيفَ الأَسَى بِأَحْزاَنِهِ … لاَ أَبْعَدَ اللهُ مِنْهُمْ الدَّارَا

لَوْلاَ ذُنُوبٌ قَضَتْ بِبِلْوائِي … ماَ تَخَلَّفْتُ عَنْ أَحِبَّائي

ياَ رَبِّ ياَ سيِّدِي وَ مَوْلاَئي … يَسِّرْ على مَنْ دَعاَكَ أَوْتاَرا

بُلِّغْتَ ماَ تَرْتَجِيهِ ياَ حاَدِ … إِنْ سِرْتَ بِاْلمُنْحنَى وَ بِاْلوادي

بلِّغ كَثيِرَ السَّلاَمِ لِلْهاَدي … لعَلَّ تُطْفي مِنْ الحَشَى نارا

ومثل صنعة الشيخ سعيد المنداسي، في رائعته الرائية، التي واءم فيها تمام المواءمة بين الرحلة بوصفها دالاً، والغرض الصوفي الذي وقفنا عليه آنفا بوصفه

مدلولاً، فقال (57):

دَعْنِي عَذوُلِي فَإِنَّ الْقَلْبَ مَسْطوُرُ لِماَ عَلَيَّ مِنْ الْهِجْرانِ مَسْطوُرُ
ماَلِي أَرىَ العَيْنَ لاَ تَهْمِي مَداَمِعُها؟ وَالوَصْفُ فِي عِصْمَةِ التَّسْوِيفِ مَحجُورُ
فَماَ الْحَياَةُ؟ وَحَبْلُ الْمَرْءِ مُنْفَصِمٌ وماَ االنَّجاَةُ ؟ وَقَلْبُ الأَمْنِ مَكْسُورُ
كَأَنَّ يَوْمَ النَّوىَ وَالعِيسُ واَقِفَةٌ بَيْنَ الخِياَمِ وَ لِلْجِماَلِ تَشْمِيرُ
فَالْعَيْنُ مَرْها وَقَلْبِي فِي تَقَلُّبِهِ وَالرَّكْبُ فِي البيِدِ مَنْظوُمٌ وَمَنثوُرُ
ماَ كُنْتُ أَسْلُو وَكاَنَ القَلْبُ فِي طَرَبٍ كَيْفَ ؟ وَقَلْبِي بِذاَتِ البَيْنِ مَذْعوُرُ
أَبْكِي الدِّياَرَ وَلاَ فِي الدَّمْعِ مَنْفَصَةٌ ماَ ناَمَ طَرَفٌ وَرَبُّ الطَّرْفِ مَهْجوُرُ
ياَعاَذِلِي لَوْراَيْتَ العِيسَ فِي وَلهٍ وَللدَّلِيلِ أَماَمَ الرَّكْبِ تَكْبِيرُ
ماَ كُنْت تعْذِلُ فِي المَحبوُبِ عاَشِقَهُ وَقَلْبهُ كأَكاَفِ الرَّحلِ مَهْجوُرُ

ومثل صنعة محمد بن عبد الرحمن الأزهري دفين الحامَّة بالجزائر (-1208 هـ) في يائيته التي اصطنع لها رحلة في بدايتها ودل بها على معاني روحية صوفية، فقال(58) :

دَعاَنِي الْهَوى والشَّوْقُ أَقْلَقَ مابَيِا   وَحاَدي رّكابِي حَنَّ بِالْعِيسِ غاَدِيا
فَحَرَّكَ مِنِّي فِي حَشاَيَ سَواَكِناً   إِلىَ ساكِنِي حِيّي وَهاَجَ فُؤاَدِيا
وطاَرَ بقَلْبِي مِنْ شُجوُني شُجوُنُهُ   وَفاَضَتْ دُموُعِي مَنْ عُيوُني سَواَقَيا
شَغَفْتُ بِداَرٍ لَوْ يُساَعِدُني الهَوى   بِزَوْرَتِهاَ أَعْطَيْتُ نفْسِي وَماَليا
وَبِعْتُ عَزِيزاً فِي الأَعَزِّ وَإِنَّهُ   أَعَزُّ وَأَغْلى مِنْ نفِيسِ حَياتيا
{ وما الحبُّ حتى يُسلِمَ العَبدُ نفسَهُ   وَيَسْمَعَ مَنْ يَفْنى بِما كاَنَ فاَنِيا

وموضوعة الرحلة التي تمتّ بصلة إلى الحب الإنساني في ظاهرها، وإلى الحب الإلهي في باطنها، فإنها عند تصنيفها ضمن باقي الموضوعات الصوفية تأخذ حيزها في جهة بعد الغياب من المثلث الدلالي الصوفي، وذلك لأن العلاقة التي تحكم مكونات بنيتها الأساسية هي علاقة فرق بين المحب والمحبوب من جهة،

وعلاقة تقابل وتضاد بين المحب/ الشاعر والقوم الراحلين من جهة أخرى.

5 - موضــوعة الحنين :

جُبل الإنسان بطبعه على ألفة موطنه الأول الذي ولد فيه وشب وترعرع، وعلى ارتباطه به وبمنازله وأهله برباط الحب المقدس، وهو لذلك يحس بالغربة إذا نزح عنه وفارق أهله وأحبته فيه، ويشده الحنين إليه، وإلى منازله ومراتع صباه وشبابه، وإلى أهله وأحبائه وخلانه، فيتوق صادقاً إلى العودة، ولكن ما أكثر العوائق التي تحول بينه وبين الرجوع، والتي غالباً ما يعمل جاهداً على إزالتها والتغلب عليها، وهي العوائق التي غالباً ما تطول أو لا تزول، فيشتدّ بذلك الحنين والأنين، وتعيش النفس على الآمال، أمل العودة في يوم من الأيام.

ولقد تغنى الشعر العربي، قديمه وحديثه، بموضوعة الحنين إلى الأوطان والخلان، وتبلورت هذه الموضوعة فيه، واكتملت جوانبها العاطفية والتعبيرية، حتى أصبحت تقليداً من تقاليد القصيدة العربية التي لا تعبر عن تجربة وجدانية ذاتية فحسب، ولكن جماعية أيضا، لتميزها بالصدق الفني، والعاطفة الإنسانية الجماعية المتوقدة، ولتعبيرها عن روح الجماعة العربية وواقعها المتسم بالترحل والتنقل من مكان إلى آخر، فحياة العرب كلها حنين وذكرى، وهل هم مذ كانوا إلاّ رحّلاً، رحلوا في باديتهم أثناء العصر الجاهلي من عشب إلى عشب، ورحلوا في مشارق الأرض ومغاربها في أثناء العصور الإسلامية من بلد إلى بلد، ودائما في حقائبهم ذكرى ملاعبهم الأولى ومدارج شبابهم؟) (59).

ولقد تنوعت موضوعات الحنين في الشعر العربي، وشغلت منه حيزاً كبيراً وبارزاً، لا يسمح لنا المقام بوضع نمذجة له، قد تطول بنا وتخرجنا عن قصدنا من هذا التمهيد الذي وضعناه من أجل ربط ظاهرة الحنين في الشعر العربي عموماً والذي غالباً ما يكون الحنين فيه مادياً، بظاهرة الحنين في الشعر الصوفي خصوصاً والذي غالباً ما يكون الحنين فيه روحياً، من حيث دلالة الأولى على الثانية ومعادلاً موضوعياً لها، ولذلك نكتفي بنموذج واحد نختاره من بين النماذج المادية الواقعية المعروفة في تاريخ النزوح العربي، وليكن نموذج عبد الرحمن الداخل (صقر قريش)، والذي على الرغم من استقراره في مملكته بالأندلس، إلاّ أن الحنين إلى الوطن الأم ظل يشغل باله، وتجسد لا في التعبير عنه شعراً فحسب،ولكن في المسكن وتأثيثه وتسميته وتشجيره أيضا، ولقد أهاجت أشجانه نخلة له بقصر الرصافة منفردة، فتمثل بها وحدته وغربته وحنينه فقال(60):

تَبَدَّتْ لَناَ وَسْطَ الرُّصاَفَةِ نَخْلَةٌ تَناَءَتْ بِأَرْضِ الْغَرْبِ عَنْ بَلَدِ النَّخْلِ

فَقُلْتُ:شَبِيهِي فيِ التَغَرُّبِ وَالنَّوى وَطولِ التَّنَائِي عَنْ بَنِيَّ وعَنْ أَهْلِي

نَشَأْتِ بِأَرْضٍ أَنْتِ فِيهاَ غَرِيبَةٌ فمِثْلُكِ فيِ الإقْصاَءِ وَالمُنْتَأى مِثْلِي

وأرض الحجاز هي غالباً موطن الحنين في الشعر العربي عموماً، وفي الشعر الصوفي خصوصاً، حتى إن القصائد التي تجسد هذه العاطفة تسمى في النقد الأدبي عادة بالحجازيات، مثل حجازيات الشريف الرضي، ومثل حجازيات ابن الفارض، لأن النزوح العربي تمَّ منها إلى غيرها من البلاد الإسلامية من جهة، ولأنها قبلة المسلمين المقدسة من جهة أخرى، فكل يحن إلى هذا الموطن ويتمنى زورته، وزورة أجداث الأطهار بأرضه: الرسول الكريم و الصحابة رضوان الله عليهم، بوصفهم المنبع الأول لفيوضات الرسالة الإسلامية، وبوصف الحجاز موطنها الأول، ولابن الفارض حجازيات كثيرة منها قوله (61):

نَعَمْ بِالصّبا قَلْبِي صّباً لأَحِبَّتي فيَاَ حَبَّذا ذَاكَ الشَّذا حِينَ هَبَّتِ

سَرَتْ فَأَسَرَّتْ لِلْفُؤَادِ غُدْيَةً أَحاَدِيثَ جِيرَانِ العُذَيْبِ فَسَرَّتِ

مُهَيْمِنَةٌ بِالرَّوْضِ لَدْنٌ رِداَؤُهاَ بِهاَ مَرَضٌ مِنْ شَأْنِهِ بُرْءُ عِلَّتِي

لَهاَ بِأُعَيْشَابِ الحِجاَزِ تَحَرُّشٌ بِهِ لاَ بِخَمْرٍ دُونَ صَحْبيَ سَكْرَتي

تُذَكِّرُنِي العَهْدَ القَدِيمَ لأَنَّها حَدِيثَةُ عَهْدٍ مِنْ أُهَيْلُ مَوَدَّتي

عند مقارنة موضوعة الحنين إلى الوطن والأهل في نموذج صقر قريش وما يماثله من نماذج عنده أو عند غيره من الشعراء العاديين، بموضوعة الحنين إلى الوطن والأحبة في نموذج ابن الفارض وما يماثله من نماذج عنده أو عند غيره من الشعراء المتصوفة، فلا يظهر بينهما فرق معتبر يميز نمودجا عن نموذج ويحيل أولهما إلى حنين واقعي مادي، وثانيهما إلى حنين صوفي روحي، وذلك لأن المكونات الأساسية للموضوعة في كل منهما، والعلاقة التي تحكمهما متشابهة، بل هي نفسها في النموذجين معاً.

فالمكونات الأساسية لموضوعة الحنين في النموذجين معاً تتألف من بنية عميقة واحدة، شقاها: (الشاعر– الوطن/ الأحبة)، والعلاقة بينهما علاقة: نزوح وغياب واغتراب)، وهي علاقة توتر تؤدي إلى حفر هوة نفسية سحيقة بينهما، لا

يمكن جسرها إلاّ بالعودة وجمع شمل الشقين والتئامهما كما كانا قبل أن يكونا، وتلك العلاقة بتوترها هي التي تلون مقومات الموضوعة بتلاوين من الكآبة والحزن والاغتراب وتضفي على الموضوعة شعريتها وأدبيتها.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن ابن الفارض _ بوصفه شاعراً صوفياً _ لم يأت بشيء جديد، يخالف مخالفة كبيرة كانت أو صغيرة، ما جاء به غيره من شعراء عاديين في حنينهم إلى الأوطان، سواء كان ذلك من حيث المكونات الأساسية للموضوعة، أو كان من حيث العلاقة التي تحكمها، وما ينجر عن ذلك كله من تصوير للعواطف الحزينة الشجية، وإظهار لروابط المحبة بإزاء الأحبة والتشبث بديارهم، وتصوير للفقد والضياع والحس الاغترابي، بحيث يتبادر إلى ذهن القارئ – وهو يوازن بين النموذجين أن ابن الفارض، وأضرابه من الشعراء الصوفية، لم يكن أكثر من مستهلك لما جاءت به القصيدة العربية العادية من موضوعات متميزة كموضوعة الحنين إلى الأوطان والخلان، ولم يكن باستطاعته أن يخلق لغة جديدة لموضوع جديد هو جانب من جوانب التصوف.

وذلك المتبادر إلى ذهن القارئ صحيح إلى أبعد حدّ، ذلك لأن المتصوفة على العموم أَلَمُّوا (في أشعارهم بأنماط تعبيرية ثابتة وأساليب موروثة وصور تقليدية شائعة متداولة، إلاّ أنّهم في إلمامهم بالثابت الموروث والمتداول الشائع، كانوا يشربون طابع الرمز والتلويح على ما يتطلبه الموقف والسياق الغنوصي للتجربة الصوفية من مقتضيات) (62) .

وموضوعة الحنين إلى الأوطان والأحبة، نمط من الأنماط التعبيرية التي ألم بها المتصوفة من الموروث الشعري، ووظفوها في أشعارهم الصوفية لتصبح، في السياق الصوفي وأجوائه، ذات دلالة مزدوجة: ظاهرية حرفية وفق المنظور الخارجي للموضوعة، وباطنية تلويحية وفق المنظور التأويلي لها، فإذا بالوطن في موضوعة ابن الفارض يستحيل إلى وطن آخر في العالم الأقدس، حيث كانت الروح، المنفوخة في روعه، آمنة مطمئنة في عالم الأرواح، وإذا بفكرة النزوح والغياب والاغتراب، مما يشكو منه الشاعر، ليس نزوحا من مكان إلى آخر على وجه الأرض، وإنما هو نزوح هذه الروح ومفارقتها للروح الكلي بالذر إلى عالم الأشباح أو الجسد البشري الذي سجنت فيه، وتدنست بمادياته، وانتفت بذلك علاقتها بأصلها الذي أهبطت منه واضمحلت في غيره، وإذا بحنين الشاعر (الروح) ليس حنيناً إلى وطن مكاني بعينه ، ولكنه حنين إلى الأصل وطلب للعودة بحثاً عن نقطة البداية.

لم يكن ابن الفارض أول من سبق إلى تلك الفكرة، ولا أول من استخدم ذلك التعبير الموضوعاتي للدلالة عليها وتجسيدها في نمط حسيّ موروث، فعينية ابن سينا مشهورة في هذا المجال، مشهورة بمحتواها الفلسفي، وبرمزيتها الموضوعاتية، فهو يقص فيها قصة الروح أوالنفس، من بدء هبوطها، ثم حلولها في البدن ، بعد أن كانت في عالم الملكوت، ويرمز للنفس (**بالورقاء**): أي حمامة تهبط مكرهة متمنعة من المحل الأرفع، ثم تصل إلى أبداننا الثقيلة المظلمة، وتدخلها على مضض، مكرهة غاضبة، ولكنها لم تلبث، بعد أن تستقر في البدن، أن تنسى عهودها بعالم المثال، فتألف الحياة في العالم الأسفل، غير أن الحنين إلى عالم المثال سرعان ما يراودها فتود العودة من حيث هبطت، ولكن الشّرك الكثيف الذي وقعت فيه مكبلة يمنعها من تحقيق مرغوبها، وتظل كذلك ساجعة باكية، إلى أن يحين وقت خلاصها، فتطرب لذلك، وقد كشف الغطاء عنها، فترى ما ليس يدرك بالعيون أو يخطر على بال. منها قوله (63):

هَبَطَتْ إِلَيْكَ مِنَ المَحَلِّ الأَرْفَعِ وَرْقَاءُ ذاَتُ تعَزُّزٍ وَتَمَنُّعِ

مَحْجُوبَةً عنْ كلِّ مُقْلَةِ عارَفٍ وَهِيَ التي سَفَرَتْ وَلَمْ تَتَبَرْقَعِ

وَصَلَتْ علىَ كُرْهٍ إِلَيْكَ وَرُبَّماَ كَرَهَتْ فِرَاقَكَ وَهِيَ ذاَتُ تَفَجعِ

أَنِفَتْ وَما أَنِسَتْ فلَماَّ واَصَلَتْ أَلِفَتْ مُجاَوَرَة الخَراَبِ البَلْقَعِ

تَبْكي إذاَ ذَكَرَتْ دِياَراً بِالحِمى بِمَدامِعٍ تَهْمِيَ ولَماَّ تَقَطَّعِ

وَتَظَلُّ ساَجِعَةً علىَ الدِّمْنِ التي دَرَسَتْ بِتَكْراَرِ الرِّياَحِ الأربَعِ

إِذْ عاَقَهاَ الشَّرَكُ الكَثِيفُ وَصدَّهاَ قَفَصٌ عَنِ الأَوْجِ الفَسِيحِ الأَريَعِ

حتّى إِذاَ قَرُبَ المَسيرُ إلى الحِمى وَدَناَ الرَّحيلُ إلى الفَضاَء الأوسَعِ

سَجَعَتْ وَقَدْ كُشِفَ الغِطاءُ فأبْصَرَتْ ماَ ليْسَ يُدْرَكُ بِالْعُيونِ الهُجَّعِ

وبذلك تغدو موضوعة الحنين إلى الأوطان بمثابة الأيقونة (ICON) التي تظهر خصائص الشيء المشار إليه بها نفسه، خصوصا وأن المكونات الأساسية للموضوعة والعلاقات التي تحكمها ظاهرياً، هي نفس المكونات الأساسية للفكرة الصوفية ونفس العلاقات التي تحكمها، إذ إن نزوح الشاعر من موطنه ،وإلفه إلى

موطن آخر غريب، يبدو معادلاً موضوعياً موائماً تمام المواءمة لهبوط الروح من عالم الأرواح إلى عالم الأشباح، وحنين الشاعر إلى موطنه الأصلي وتوقه للعودة، يبدو معادلاً موضوعياً لحنين الروح إلى عالم الأرواح وتوقها للعودة حيث كانت تنعم قبل أن تكون لتشقى.

بهذا المنظور المعرفي،والسياق الصوفي، يمكن قراءة مجمل موضوعات الحنين إلى الأوطان والأحبة قراءة تأويلية يتطابق فيها الشبيه بالأصيل، عند أغلب الصوفية، منهم أبومدين التلمساني الذي يحن في الموضوعة الأتية إلى الأحبة و يتوق للعودة واللقاء، بحيث إن المعاني في ظاهر المقطعة ليست إلاّ شبيهاً حرفياً لأصيل مجرد من المعاني الصوفية التي سبق أن أومأنا إليها في نموذج ابن الفارض ونموذج ابن سينا، بل إن مقطعة أبي مدين فيها من التلويح إلى المعنى الصوفي المعلوم بقدر ما في سينية ابن سينا من التلويح والشفافية، يقول أبو مدين (64):

يُحَرِّكُنــا ذِكْــرُ الأَحــادِيثِ عَــنْكُمُ   وَلَـوْلاَ هَواكُـمْ فـي الحَشـا مـاَ تَحَرَّكْنـا

فَقُلْ لِلَّـذِي يَنْـهىَ عَـنْ الوَجْـدِ أَهْلَـهُ   إذاَ لَـمْ تَـذُقْ مَعْنـىَ شَرابِ الْهَوىَ دَعْنـا

إذا اهْتَـزَّت الأَرْواحُ شَوْقـاً إلـىَ اللِّقـا   تَرَقَّصَـتْ الأَشْـباَحُ يـاَ جـاَهِلَ المَعْنـى

أَمـاَ تَنْـظُرُ الطَّيْـرَ المُقَـفَّصَ يـاَ فَتـى   إذاَ ذَكَـرَ الأَوْطـاَنَ حَـنَّ إلـى المَغْنـى

يُفَـــرِّجُ بِالتَغْـــرِيدِ مــــاَ بِفُـــؤادِه   فَتَضْطَرِبُ الأعضاَءُ فِي الحِسِّ وَالمَعْنى

وَيَرْقُصُ فـي الأَقْفاصِ شَوْقاً إلـىَ اللِّقا   فَتَهْتَــزُّ أَرْبــاَبُ العُقــوُلِ إذاَ غَنَّــى

كــذَلِكَ أَرْواَحُ المُحِبــيِّنَ يــاَ فَتــى   تُهَزِّزُهــاَ الأَشْــواَقُ لِلْعــاَلَمِ الأَسْـنى

فقد شبه أبو مدين الروح البشرية وهي مسجونة في شرنقة الجسد، تحن إلى العالم الأسنى أو عالم الذر حيث موطنها الأصلي، بطير مسجون في قفص، يحن إلى موطنه من الأجواء الفسيحة الحرّة، فكلاهما منقول عن أصله ومعزول عن إلفه، وكلاهما مسجون مسلوب الحرية، وكلاهما يحن إلى موطنه وأصله ويتشوق إلى التحرر من غرابة وغربة ما هو فيه للقاء جنسه وإلفه.

وتبدو موضوعات الحنين في شعر أبي مدين شفافة، فهي في أغلبها تفصح عما تبطن من المعاني الروحية، إذا ما قيست بتلك عند ابن الفارض التي ألفيناها في أغلبها على العكس من ذلك، فهي غائمة وتبطن أكثر مما تفصح، كما أنها

عند أبي مدين تمتزج بالغزل حيث يحن المحب إلى محبوبه ويتوق أن يعود إليه، بعدما تذلل في البلدان وهام فيها على وجهه، وذلك ما نقرأه مثلاً في جانب من البائية حيث يقول (65) :

تَذَلَّلْتُ فـي البُـلْدانِ حِينَ سَبَيْتَني ... وَبِـــتُّ بِأوْجـــاَعِ الْهَـــوىَ أَتَقَلَّـــبُ

فَلَوْ كـاَنَ لـي قَلْبـاَنِ عِشْتُ بِواَحِدٍ ... وَأَتْــرُكُ قَلْبـــاً فـــي هَـــواكَ يُعَــذَّبُ

وَلَكِـــن لـــي قَلْبــاً تَمَلَّكَــهُ الهَـوى ... فَلاَ العَيْشُ يَهْنـاَ لـي وَلاَ المَوْتُ أَقْرَبُ

كما نقرأه في اليائية التي تصور الفراق الإضطراري والبعاد من عالم الذر إلى عالم الملك والمشاهدة، حيث استقرت الذات في الجسد واستفرد بها، وظلت فيه والهة بمحبوبها: أي الذات الكلية، وتحن إلى أصلها من موقع فصلها، وتتوق للعودة إلى حيث كانت قبل الذرِّ والنفي، حيث يقول(66):

قَــدْ فــرىَ قَلْبـــيَ الفِــراَقُ وَحَقّــاً ... كـــاَنَ يَـــوْمُ الفِـــراَقِ شَـــيْئاً فَرِيَّـــا

وَاخْتَفــىَ نُـــورُهُمْ فَنادَيْـــتُ رَبِّـــي ... فـــي ظَـــلاَمِ الـــدُجىَ نِــداءً خَـــفِيَّا

لَــمْ يَــكُ البُعْـدُ باخْتيــاَرِي وَلكــنْ ... كـــــاَنَ أَمْـــــراً مُقَـــــدّراً مَقْفِيـــــاً

يـــاَ خَلِيـــلَيَّ خَلَّيـــاني وَوَجْـــدِيَ ... أَنـــاَ أَوْلـــىَ بِنـــاَرِ وَجْـــدي صَـــلِيَّا

وهكذا غدت موضوعة الحنين إلى الديار، معلومة كانت أو مجهولة، وإلى الأحبة، جمعاً كانوا أو فرادى، موضوعة تتكرر في الأعمال الأدبية الصوفية، وهي تقوم بتكرارها بوظيفة تعبيرية تجسد الشبيه الحسي الدال على الأصيل من المعاني الصوفية، حتى لكأنها علامة كبرى مسكوكة سكاً واحداً: لها دال هو ظاهرها أو ملفوظها، ولها مدلول هو باطنها أو مفهومها، ولكن هذا المفهوم الذي يبدو حسياً واقعيا في جملته، ينزاح بفعل السياق الصوفي وأجوائه إلى مفهوم مجرد لا واقعي هو عبارة عن أحوال صوفية تعتري الصوفي في مقام الفرق والغياب عن عالم روحاني، ولذلك فموضوعة الحنين إلى الأوطان تحتل حيزاً من المثلث الدلالي الصوفي، هو حيز (خلق/ حق) أو الفرق الأول، وبالتالي تتدرج في قسم شعر الغياب من البنية الهيكلية الكلية للشعر الصوفي كما حددناه سابقا .

ومن الأعمال الأدبية الصوفية التي تكررت فيها هذه الموضوعة، نشير على سبيل المثال لا الحصر إلى شعر الشيخ أحمد المنجلاتي بعامة، وإلى رائيته المسمَّطة بخاصة ونجتزئ منها قوله (67):

يـا عُـرْبَ نَجْـدٍ اِفْتَحـوُا لَـناَ البـاَبـا	للوَصْــلِ، فالْجِسْـــمُ بـــالنَّوىَ ذابـــا
مــاَ قَـــطُّ عَـــنّاَ خَيــاَلُكُمْ غابَــا	هَــلْ تَجْعَلُــوا عَبْــدَكُمْ لَكُــمْ جـــارا
لَـــوْلاَ ذُنــوُبٌ قَضَـــتْ بِبِلْـــواَئي	مــــاَ تَــــــخَلَّفْتُ عَــــنْ أَحِــــبَّائي
يـــاَ رَبِّ يــــاَ سَــيِّدي وَمَــوْلاَئي	يَسِّــــرْ عَلَـــى مَـــنْ دَعــاكَ أَوْتــــارا
بُلِّغْــتَ مــــا تَرْتَجِيِـــهَ يـــاَ حـــادي	إنْ سِـــــرْتَ بِــــالمُنْحَنىَ وَ بِــــالوادي
بَلِّــــغْ كَثِيــــرَ السَّـــلاَمِ لِلْهـــاَدي	لَعَـــلَّ تُطْفِـــي مــــنَ الحَشَــــى نـــاَرا

6- موضـــــوعة الخمر :

تعتبر موضوعة الخمر آخر ما يلجأ إليه الصوفي في تجربته الصوفية، بعد موضوعة الغزل وموضوعة الطلل وموضوعة الرحلة وموضوعة الحنين، ذلك لأن جل هذه الموضوعات تعبر عن مراحل الغياب، بينما تكاد تكون موضوعة الخمر وحدها هي التي يعبر بها المتصوفة عن مرحلة الحضور، وما كان للصوفي أن يلجأ إلى هذه الموضوعة، في صفتها المادية الممقوتة والمحرمة شرعاً، لو لم يجد في التعبير بها معادلاً موضوعياً لحال من أحوال الصوفية العالية، إن لم نقل أكملها وأعلاها على الإطلاق.

ولمعرفة معادلة موضوعة الخمر المادية للحال الصوفية العالية يجدر بنا، في هذا المقام، أن نعقد موازنة بينهما لاكتشاف بعض العلاقات الهامة التي يمكن لها أن تجيب عن تساؤل القارئ: لم اتخذ المتصوفة_ الواصلون منهم على وجه الخصوص _ الشعر الخمري المادي معادلاً موضوعياً، يعبرون من خلاله عن حال الوصول والحضور، وهي الحال التي لم تطق التعبير عنها لا موضوعة الطلل ولا الغزل ولا غيرها من الموضوعات الموروثة، واستطاعت موضوعة الخمر المادية، أن تعبئ وجد الوصول والحضرة الذي يغمر المتصوفة في آخر المطاف من تجربتهم الصوفية.

وربما كانت أول علاقة تتبادر إلى الأذهان هي ماهية العلاقة بين الخمر الماديّة والوجد الصوفي، والمعروف المشهور أن الخمر الحسية هي شراب مسكر بسبب التخمر وبسبب تخديرها للوعي البشري، وأن الخمر المجردة باصطلاح الصوفية هي ذوق المحبة الإلهية، أو كما شرحها النابلسي بقوله:

(المدامة: التجليات الإلهية) (68) على الإطلاق، والعلاقة بينهما علاقة مشابهة في الفعل الناتج عنهما لا في الماهية والتكوين، إذ إن فعل شرب الخمر المادية عند الخمار، يشابه فعل ذوق المحبة الإلهية عند الصوفي، وحينئذ يرشح عن ذلك: أن معاقر الخمر المادية يسمى خماراً أو ماجناً، وأن ذائق المحبة الإلهية يسمى واصلاً أو عارفاً، ذاك بسبب استهلاكه للخمر، وهذا بسبب مكاشفة التجليات النورانية الإلهية.

كما يرشح عن تلك المشابهة: أن استهلاك الخمر بالنّسبة للخمار الماجن يؤدي إلى غيبته عن وعيه بالضرورة، وبالمقابل فإن ذوق المحبة الإلهية، ومكاشفة الصوفي للتجليات النورانية، ومعرفته بالحقائق الوهبية، يؤدي إلى غيبته عمّا سوى الحضرة، كما يقول أحد المتصوفة العارفين: (إن عند القوم المعرفة توجب غيبة العبد عن نفسه، لاستيلاء ذكر الحق سبحانه عليه فلا يشهد غير الله عز وجلّ) (69)، وقد صور أبو مدين التلمساني مشهد الحضور والغيبة عما سوى نور الحق الذي أشرقت أنواره في ذاته في أحد مقطّعاته فقال (70):

قَــدْ لاَحَ لـــي مـــا غَـــاَبَ عَـــنِّي وَشَـــمْلِيَ مَجْمـــوُعٌ وَلاَ افْتِـــرَاقْ
جَمْـــعُ العَـــوالَمِ رُفِـــعَتْ عَنّـــي وَضَـــوْءُ قَلْـــبي قَـــدْ اسْـــتَفاَقَ
تَـــرَاَنِي غاَئِـــبْ عَـــنْ كُـــلِّ أَيْـــن كَـــأْسُ المَعـــاَنِي حُلُـــو المَـــذاَقَ
لَقَـــدْ تَجَلَّـــى مـــاَ كـــاَنَ مَخْفِـــي وَالكَـــوْنُ كُلُّـــهُ طَوِيْـــتُ طَيَّـــا
مِنِّـــــي عَلَـــيَّ دَارَتْ كُؤوُســـــي مِـــنْ بَعْـــدِ مَـــوْتي تَرَاَنِـــي حَيّـــا

و تقودنا هذه المعادلة بين الخمر المادية والروحية إلى طرح علاقة التفاوت، فكما أن مستهلكي الخمر المادية على درجات متفاوتة فيما بينهم، إذ منهم الذائق الذي يكتفي ببضعة كؤوس فينتشي، ومنهم المكثر الذي يشرب حتى الثمالة فيغيب عن وعيه ويعربد أثناء ذلك ما شاء له أن يعربد وإذا صحا فإنه لا يعود إليها إلاّ لماماً أو بعد وقت يطول، ومنهم المدمن الذي يداوم على شربها إذ تصبح الكأس رضاعاً بينه وبينها فلا ينقطع عنها لا في الصبح ولا في العشي، وإذا كان ذلك كذلك، فإن الأول منهم ينتشي فقط دون أن يفقد وعيه بتمامه لإقلاله، وأن الثاني منهم يسكر لا محالة لإكثاره، بينما الأخير منهم وهو المدمن على معاقرتها فيمكن وصفه بالسكران الصاحي لأن إدمانه جعله لا يؤثر على شعوره ووعيه، فالخمر

بالنسبة له كالماء بالنسبة لغيره، فهو وغير الشارب سيان في الشعور وفي حضور الوعي وتوازن الخطى واستقامة الكلام، فهم إذن على تفاوت.

فإن المتصوفة _ وبالمقابل _ هم كذلك على درجات متفاوتة إزاء التجليات النورانية الإلهية وذلك بحسب قصر باعهم أو طوله في التجربة الصوفية، إذ منهم السالك المبتدئ، ومنهم الواصل المنقطع الذي لا تتكرر الواردات والخواطر الإلهية عليه إلاّ لماماً، ومنهم المحقق للوصول المداوم على الكشوفات، وقد اصطلح منظرو الصوفية على هذه الفروق المتفاوتة (بالذوق، ثم الشرب، ثم الرّي، فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني، ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الري)(71)، وإذا كان ذلك كذلك، فإن (صاحب الذوق متساكر، وصاحب الشرب سكران، وصاحب الري صاح) (71)، فهم إذن كذلك على تفاوت، والتفاوت في الخمر المادية يعادل تمام المعادلة التفاوت في الخمر الروحية حتى لكأنهما شيء واحد، فهي علاقة تعادل.

ولقد وجدنا أبا مدين في إحدى قصائده يومئ إلى تفاوت الأنبياء والرسل _ عليهم الصلاة والسلام_ أمام التجليات الإلهية على قوابلهم نتيجة لتفاوت صفاء مجاليهم، وقد جعل في تعبيره عن ذلك، الخمر المادية معادلاً موضوعياً عن التجليات الإلهية، فآدم عليه السلام لم يصب نصيبه منها إلاّ مرّة واحدة في عالم الخلد قبل الهبوط، ونوح عليه السلام ذاق منها رشفاً في السّفينة، فظل بذلك يئن وينوح عليها، وإبراهيم الخليل عبَّ منها حتى أضحى منادماً، بينما أصيب موسى عليه السلام بالصّعق لما تجلى له ربه في الجبل، في حين ظل ابن مريم متولعاً بشرابها هائماً في هواها سيّاحاً، غير أن الذي اختاره العُلى لشرابها وكشف له الغطاء عنها كاملاً، كان محمداً صلى الله عليه وسلم لكماله في صفاء مجلاه، ولذلك فلا نبيّ بعده، وفي كل ذلك يقول أبومدين (72) :

قُمْ ياَ نَديِمي إلى المُداَمَةِ وَ اسْقِنا ... خَمْراً تُثِيرُ بِشُرْبِها الأَرْواَحُ

أَو ماَ ترى السَّاقي القَديمَ يُديرُها ... فكأَنَّهاَ فِي كَأْسِها الْمِصْباَحُ

هِيَ أَسْكَرَتْ فِي الخُلْدِ آدَمَ مَرَّةً ... فَكَسَتْهُ مِنْهاَ حُلَّةٌ وَ وِشاَحُ

وَكَذاَكَ نوُحٌ فِي السَّفِينَةِ أَسْكَرَتْ ... وَ لَه بِذاِكَ تَأَننٌ وَنُواحُ

لَمَّا دَناَ موسىَ إلى تَسْماَعِها ... أَلْقىَ عَصاَهُ وَكسِرَتْ أَلْواَحُ

وكذاَ ابن مَرْيَمَ فِي هواَها هاَئمٌ ... مُتَوَلِّعٌ بِشَراَبِها سَيَّاحُ

ثم إن هذه المعادلة تقودنا مرّة أخرى إلى الموازنة بين: عربدة الخمار وشطح الصّوفي، إذ كلاهما يخرج عن طوقه، ذاك عند الشرب المادي، وهذا عند الشرب الروحي، فالعربدة عند الخمار هي سوء الخلق، ورجل عربيد هو من ساءت أخلاقه، فهتك الأعراف والقيم الدينية والأخلاقية العامة، لذلك فإن الأصحياء من الناس يستنكرون منه كلامه وأفعاله المنحرفة.

وبالمقابل فإن الصوفي الغائب عما سوى الحضرة، الذائق للتجليات النورانية الإلهية، ينطق بكلام هو في ظاهره مستشنع قبيح مناف للمبادئ الإسلامية إذا قيس بها، وقد سمّى منظرو الصوفية هذا النوع من الكلام (شطحاً)، وكلمة شطح لغة هي بمعنى فاض، (فالماء الكثير إذا جرى في نهر ضيق، فيفيض من حافتيه، يقال شطح الماء في النهر)(73)، ومن ثمة فقد رأوها مناسبة لما يفيض به لسان الواصل من كلام جانح وأطلقوها مصطلحاً عليه.

غير أن المقصود بالشطح ليس هو أن يذكر الشاعر الصوفي في خمريته: الخمر والحان والدنان، والساقي والندمان، والعربدة، والعشق، وإظهار المسرّات كما في قول أبي مدين مثلا (74) :

شوقى دَعاَنى وَافْنيتْ ياَ فُقَرَاَ   دِيروُا الأَوانِى وَاسْقوُنى خَمْرَةْ
بهاَ نُعَرْبِدْ   مَا بَيْنَ ساَداتى
عَشِقْ مُجَدَدْ   وَطاَبَتْ أَوْقاَتى
بالحبّ نَشْهَدْ   عَسىَ الفَرَجْ يأْتى
ياَ مَنْ نَشانى يا مَنْ لـه القُدْرَة   دِيرواُ الأَواَنى واسْقوُنى خَمْرَةْ

فهذا ومثله، ليس من الشطح في شيء، ولكن المقصود بالشطح هو غالبا شهود الكثرة في الوحدة، مثلما أثر عن أبي يزيد البسطامي أنه كان يقول: (سبحاني ما أعظم شاني) و(أنا الحق) و(ما في الجبة إلاّ الله) (75)، وذلك لأن المعرفة عند الواصلين بمعناها العالي الدقيق هي (التوحيد) والصوفي لا يبلغ منزلة التوحيد إلاّ في حال السكر، والسكر يقتضي بالضرورة الشطح(76)، ومما جاء على سبيل الشطح في شعر أبي مدين التلمساني، حيث شطح لسانه بوحدة الشهود، إذ لم ير في شهوده إلاّ وجوده، قوله(77):

فَانْتَبَـــــــهْتُ لِلْخِطـــــاَبْ   وَسَـــــــــــمِعْتُ مـــــــــــنِّي

كلِّيَ عَنْ كُلِّي غَابْ   وأَناَ عَنِّي مَفْني

وَارْتَفَعَ لي الْحِجاَبْ   وَشَهِدْتُ أَنّي

ماَ بَقيَ لِي آثاَرْ غِبْتُ عَنْ أَثَرِي   لَمْ أَجِدْ مَنْ حَضَرْ فِي الحَقيقَةِ غَيْرِي

ساَدَاتي وَافْهَمُوا   المُرادَ مِنْ قَوْلي

هذاَ لاَ نَكْتُمُهُ   عَنْ أَحَدْ مِنْ أَهْلي

سرِّي لاَ يَفْهَمُهُ   إلاَّ مَنْ كاَنَ مِثْلي

سِلْكُ عِقْدِ انْتَشَرْ وَبَداَلِي دُرِّي   نَظِّمُوهُ ياَ جِواَرْ إِنَّني فِي سُكْرِي

وعبارات الشطح، واضحة في الموشح، وذلك في مثل قوله: (وسمعت مني) و(شهدت أني) و(لم أجد من حضر في الحقيقة غيري)، وهي العبارات الدالة على وحدة الشهود، ومعناه حسب منظري الصوفية، أن السالك طريق المحبّة الإلهية يستطيع أن يرد قطرة الماء إلى الماء، إذا اكتملت فيه شروط المحبة من صفاء لجوهره، ونقائه من صدأ المادية الدنيوية، فيصير كاملاً طاهراً جميلاً مثلما كان قبل الذر والنفخ والفيض والصدور، وعندئذ يمكن أن يحصل الاتحاد بين الجوهرين الجزئي بالأعظم، (فيكون العاشق بهذا الاعتبار هو عين المعشوق، والمعشوق هو عين العاشق، فيصير عشق النفس إذ ذاك لذاتها من حيث إنها هي ذات محبوبها) (78).

وبذلك الاتحاد والامتزاج تحصل المعرفة، وتتجلّى الحقيقة للمتصوف، فيحصل له الدهش والسّكر، لأنه شرب من معين الحقيقة أو المحبة، بل وأكثر من ذلك، فقد صار هو نفسه حقيقة، وصار محبة (فهو العارف والمعروف، وهو المحب والمحبوب، وهو الكلّ، فكل وجود حقيقي وجوده، وكل شهود شهوده) (79) ، وذلك هو نفسه معنى قول أبي مدين: (سمعت مني) و(شهدت أني) و(لم أجد من حضر في الحقيقة غيري)، قاله وهو يعبر عن حال اتّحاده وسكره.

موضوعة الخمر هي نوع من أنواع الغزل، وجزء من أجزاء الحب الإلهي، بل إنها آخر ما ينتهي إليه الحب الإلهي، فإذا كانت مثلاً المكونات الأساسية لموضوعة الطلل، والتشبيب والنسيب، والرحلة، والحنين، تتألف من مكونين أساسين هما: (محب/ محبوب)، فإن موضوعة الخمر هي الأخرى تتألف من

مكونين أساسين ولكنهما هما : (محب/ محبّة)، وإذا كانت العلاقة في تلك الموضوعات هي علاقات غياب وانفصال، فإنها في هذه الموضوعة الأخيرة هي علاقة حضور واتصال، ونشوة الحضور والاتصال هي المحبة ذاتها، وهي التي تعادل المدامة في موضوعة الخمر، ومن ثمة يذهب بعض الدارسين إلى (أن المتصوفة حين يتكلمون عن المحبوب فإنهم يرمزون إليه بمعاني الغزل الإنساني، وأما حين يتكلمون عن الحبّ نفسه فإنما يرمزون إليه بالمعاني الخمرية) (80).

غير أن هذا التمييز الفاصل بين الموضوعات لا يكون دائماً منفصلاً في بناه بعضه عن بعض، فقد يتراكب ويمتزج الغزل بالخمر في مقطعة واحدة، والنبيه من القراء هو الذي يستطيع أن يميز بينهما حتى وهما متراكبان ممتزجان، ويتم ذلك خصوصاً في مقام الحضرة، حيث تجتمع عناصر التصوف الثلاثة الأساسية في نهاية المطاف، وهي (المحب والمحبوب والمحبة) في علاقة جمع واتحاد، فيكون التعبير عنها بالموضوعتين : الغزل والخمر معاً، من حيث إن الغزل يعبر عن علاقة الاتصال والاتحاد بين المحب والمحبوب، ومن حيث إن الخمر يعبر عن المحبة أو نشوة الاتصال والاتحاد والمعرفة جميعاً، وذلك ما نقرأه في قول القائل (81) :

سَفَرْتُ عَنْ الوَجْهِ الجَمِيلِ فَأَسْفَرَا **فبَدا هِلاَل الحُسْنِ منها مُقْمِرا**

وَدَنَتْ فَكاَشَفَتِ القُلُوبَ بِسِرِّها **فَسَقَتْ شَرابَ الوَصْلِ مِنْهاَ كَوْثَرا**

فَشَرِبْتُ راَحَ الروُحِ كأْساً مُترعاَ **وَلَبِسْتُ سرَّ الحُسْنِ ثَوْباً أَحْمَرا**

وَ رَأَيْتُهاَ فِي كلِّ شَيْءٍ أَبْصَرَتْ **عَيْناَيَ حَتىَ صِرْتُ كُلِّي مُبْصِرا**

وهو ما نقرأه أيضا في (ياقوتة) سيدي الشيخ، حيث اجتمعت عناصر التصوف الأساسية الثلاثة: (المحب والمحبوب والمحبة)، والموضوعتان معا: الغزل والخمر اجتماع تكامل، من حيث إن موضوعة الغزل تعبر عن علاقة الحضور أو الاتصال بين المحب والمحبوب، ومن حيث إن موضوعة الخمر تعبر عن المحبّة أو نشوة الحضرة والمعرفة الحقانية، إذ يقول (82) :

وَ بَعْدَ تَعاَطِينا المَوائِد نَبْتَغي **فُنوُنَ العُلُومِ ياَ لَها مِنْ عَطِيَّةِ**

فَلَماَّ أُدِيرَتِ الأَباَرِيقُ بَيْنَنا **مِنْ الشَّوقِ تَتْلُوها كُؤُوسُ المَحَبَّةِ**

وَنَحْنُ نَشاَوى نَلْتَقي شُرْبَ خَمْرِها **بِكِلْتاَ اليَدَيْنِ في الأَواني المُعَدَّةِ**

وَ حينَ انْتَهَى بِناَ الشَرَابُ على الذي قَضاَهُ لَناَ الرَّحْمَنُ وِفْقَ المَشِيئَةِ
دُعيتُ هَلُمَّ فاسْتَمَعْتُ دُعاَءَه فَلَبَّيْتُهُ إذاً بِحُسْنِ الإجابَةِ
وَ أَدْنانِيَ مِنْهُ إذْ فَهِمْتُ مُرادَهُ وَغابَ مُرادِي كُلُّهُ في الإرادَةِ
فَغِبْتُ عَنْ الأَكْوابِ طُراًّ بِأَسْرِها وشاَهَدْتُ ربَّنا بِعَيْنِ البَصِيرَةِ
وَلَوْلاَ فُشُوُّ السِرِّ كُفْرٌ بِعَيْنِهِ لَبُحْتُ بِهِ لَكِنْ أَوْلَى التَصَمُّتِ

تتميز موضوعة الخمر الصوفية- أحيانا- ببعض القرائن الوظيفية التي لا توجد في القصيدة الخمرية المادية أو العادية، وعلى الرغم من قلتها وخفائها، فإنها قرائن مفتاحية هامة يمكن بواسطتها اعتبار الموضوعة في ماديتها وحسيتها معادلاً موضوعياً إشارياً إلى موضوع آخر روحي ذوقي صوفي .

ومن أهم تلك القرائن قرينة (المصدرية)، فإذا كانت الخمر المادية تعزى غالباً إلى أنها ابنة الكرم والعنب في الخمريات عموماً مثلما هو الشأن مثلاً في خمريات أبي نواس (83):

- عُقارٌ أَبوُها الماَءُ وَالكَرمُ أُمُّها وَفِي كأْسِهاَ تَحْكي الماَءَ المُزَعْفَرا[1]

- فلأشْرَبَن بِطارَفٍ وبِتاَلِد بنت الكروِمِ بِرَغْمِ أَنْفِ الحُسَّدِ

- جِدْ عَنْ رَسْمٍ وَ عَنْ كُثُبِ ولْهُ عَنْهُ بِاَبْنَةِ العِنَبِ

فهي عند المتصوّفة لا توصف بذلك في خمرياتهم الصوفية، بل إن خمرهم وجدت قبل أن يوجد الكرم والعنب نفسه، وشربهم الروحي كان في الأزل قبل أن يشرب الشاربون في العدم، فلخمر الماجن مصدر صدرت عنه واعتصرت منه، ولا مصدر لخمر الصوفي، بل هي المصدر نفسه، ولا مصدر لها، وذلك ما نقرأه في أكثر من قصيدة في شعر أبي مدين التلمساني، مثل قوله (84) :

_هيَ أَسْكَرَتْ فِي الخُلْدِ آدَمَ مرَّة فَكَسَتْهُ منْهاَ حلَّةٌ ووِشاَحُ

هِي الخَمْرُ لَمْ تُعْرَفْ بِكَرِمٍ يَخُصُّها وَلَمْ يَجْلُها راَحٌ وَلَمْ تَعْرِفِ الدَّنا

ومثل ذلك قول ابن الفارض في خمريته (85) :

- شَرِبْنا على ذِكْرِ الحَبيبِ مُداَمَةً سَكِرْنا بِها مِنْ قَبْلُ أَنْ يخلقَ الكَرْمُ

---

[1] العجز غير مستقيم الوزن

ومثل ذلك أيضا قول ابن الأعمى عن خمره، وهو معاصر لابن الفارض : (86)

– هيَ البِكْرُ لَمْ تُنْكَحْ بِماء سَحابةٍ   وَلاَ عُصِـرَتْ يَوْمـاً بِرجـلٍ وَلاَ يَـدِ

ومن أهم تلك القرائن أيضا ميزة (الصّرف المحض)، فالخمر المادية في الخمريات العادية غالباً ما توصف بأنها ممزوجة مقهورة بمائها، بينما هي في الخمريات الصوفية عادة ما توصف بأنها مدامة خالصة لا تشوبها شائبة مزج، فكل المتصوفة يرغبون في المدامة الصرف، ويدعون المريدين أن يشربوها صرفاً كذلك، ومن شربها ممزوجة فقد أوقع نفسه في الظلم من حيث يحتسب أو من حيث لا يحتسب، بل إن المزج في حد ذاته لا يوصل الصوفي إلى الشرب، لأنه دلالة على مزج الروحي الخالص بالمادي الخالص أو الحظوظ البشرية، فلا يكون القرب والشرب من معين المحبة الإلهية إلاّ بالروحي المحض الخالص، كما يظهر ذلك جلياً في مطلع خمرية أبي مدين (87) :

أَدِرْهـا لنـا صِـرْفاً وَدَعْ مَزْجَهـا عَنَّـا   فَنَحْنُ أُنـاَسٌ لاَ نَـرَى المَـزْجَ مُـذْ كُنَّـا

وَغَنِ لَنـاَ فَالْوَقْتُ قَدْ طـاَبَ بِاسْمِـهاَ   لأَنَّـا إِلَيْهـا قَـدْ رَحَلْنـاَ بِـهاَ عَنَّـا

وكما يظهر ذلك جليا في خمرية ابن الفارض (88) :

صَـفاَءٌ وَلاَ مــاَءٌ، وَلُطْـفٌ وَلاَ هَـوا   وَنُــورٌ وَلاَ نــاَرٌ، وَروحٌ وَلاَ جِسْـمُ

عَلَيْـكَ بِهـاَ صِـرْفاً وَإِنْ شِئْتَ مَزْجها   فَعَدْلُكَ عَنْ ظَلْمِ الحَبِيبِ هُوَ الظُّلْمُ

ومن أهم تلك القرائن كذلك ميزة (القدم المحض)، فعلى الرغم من أن الخمريات المادية، تصف المدامة بالقدم والعتاقة، إلاّ أن ذلك الوصف لا يخرج عن حيز الزمان الفيزيائي والمكان الجغرافي، باستثناء أبي نواس الذي طور فن الشعر الخمري وارتفع به في إحدى شطحاته من طابعه الحسي، إلى أجواء روحية خالصة، شبيهة بطابعه عند الصوفية، وذلك في قوله(89) :

صَفـــراَءُ مَجَّـــدَها مَراَزِبُـــــها   جَلَّـــتْ عَـــنْ النُّظَـــراَءِ وَالمِثْـــلِ

ذُخِـــرَتْ لآَدَمَ قَبْـــلَ خِلْقَـــتِهِ   فَتَقَدَّمَتْـــــهُ بِخُــــطْوَةِ القَبْـــــلِ

فَأَتـــاَكَ شَـــيْءٌ لاَ تُـــــلاَمِسُهُ   إلاَّ بِحِـــــسٍّ غَرِيـــــزَةِ العَقْـــلِ

فما هذه الخمر التي لا نظير لها ولا مثيل عند الوصف؟ وما هذه الخمر التي تقدمت آدم في الخلق والتكوين؟ وما هذه الخمر التي تجلت عن أن يدركها حس من الحواس؟ فلو لم يكن أبو نواس ماجناً من المجان المعروفين في تاريخ الأدب، لعدت هذه الأبيات من عيون الشعر الخمري الصوفي.

ولعل المتصوفة لم يستفيدوا من خمريات شاعر ما من شعراء العرب، بقدر ما استفادوا من خمريات أبي نواس، من حيث وصفها، ومن حيث المعاني المبتكرة الممتزجة بالأفكار الفلسفية والروحية، والتي منها خصيصة القدم المحض التي غدت قرينة مائزة للخمريات الصوفية، وهي الميزة التي نقرأها في خمرية أبي مدين إذ يقول (90) :

لَهـا القدْمُ المَحْضُ الَّذِي شُـفِعَتْ بِـهِ ... بَقـاَءً غَـدا يفنـى الزَّمـاَنُ وَلاَ يفْنـى

يُعيـدُ وَيُبْـدي فِعْلَهـاَ كُـلُّ مُحْـدَثٍ ... وَكُـلُّ قَـدِيمٍ فَهْـيَ قَـدْ حـاَزَتِ المَعْنـى

أذاكِرَهـاَ قِـفْ عنْـدَ حَـدِّكَ واَقِفـاً ... بِعَقْلِـكَ عَمَّـا حَيَّـرَ العقْـلَ وَ الذِّهْنـاَ

وهي الميزة التي نقرأها في خمرية ابن الفارض أيضا في قوله (91) :

تَقَـدَّمَ كُـلَّ الكـاَئِناَتِ حَـدِيثُها ... قَـديماً، وَلاَ شَـكْلٌ هُنـاَكَ ولاَرَسْـمُ

وَقاَمَـتْ بِهـاَ الأَشْـياَءُ ثُـمَّ لِحِكْمَـةٍ ... بِهاَ احْتَجَبَتْ عَنْ كلِّ منْ لاَلَـهُ فَهم

وَلاَ قَبْلَهـا قَبْـلٌ، ولاَ بعْـدَ بْعْـدَها ... وَقَبْلِيَّـةُ الأَبْعـاَدِ فَهْـيَ لَهـاَ حَـتْمُ

وَعَصْرُ المَدَى مِنْ قَبْلِهِ كاَنَ عَصْرَها ... وَعَهْـدُ أَبِيـنا بَعْـدَها، ولهـاَ اليُـتْمُ

وهكذا أصبحت موضوعة الخمر من أهم الموضوعات المتكررة في شعر المتصوفة عموماً، وعند الواصلين منهم خصوصاً، وهي تجسد بتكرارها معادلاً موضوعياً دالاً على معاني الحضور الصوفي، ولذلك فهي أهم موضوعة من موضوعات قسم بعد الحضور في شعر الحب الإلهي، الذي قسمناه إلى بعدين: غياب وحضور، ومن ثمة فهي تحتل حيزاً في المثلث الدلالي الصوفي، هو حيز الفرق الثاني الذي يصحو فيه الصّوفي بعد الجمع والحضور.

7- الموضـــوعة الوظيفية :

الموضوعات التي يستخدمها الصوفية في قصائدهم للتعبير عن التصوف، مثل: الطلل والغزل والرحلة والحنين والخمر، ليست موضوعات وظيفية خاصة

بالتصوف، ولكنها موضوعات مستعارة مثلت دور الشبيه الذي يتجسد بواسطته الموضوع الأصيل الذي هو التصوف، مع وجود قرائن وظيفية من حين إلى آخر، تحيل تلك الموضوعات إلى دال له مدلولان: أولي اصطلاحي أو وظيفي، وثانوي مصاحب أو مجازي وهو المطلوب في الموضوعة.

والخروج من ذلك النّسق في الكتابة عن التصوف، من الترميز إلى التصريح، يستدعي بالضرورة استعمال لغة اصطلاحية وظيفية، تسمى الأشياء بأسمائها، ولا تجنح إلى الاستعارة إلاّ لماماً، وعند الضرورة الملحّة، على اعتبار أن لغة موضوع بعينه كالفلسفة – مثلا– أو علم الكلام أو الفقه أو النحو، وهلم جرا من الموضوعات، ليست دائماً وأبداً وظيفية لا تشوبها شائبة من استعمالات موضوعات أخرى

وإذا كانت موضوعة التصوف، هي عبارة عن سلوك معين، قوامه المقامات والأحوال والمريدون والمقصد، فإن هذه القوامة تستلزم معجماً وظيفياً خاصّاً يميز الكتابة في موضوع التصوّف من غيره من الموضوعات الأخرى، فللمقامات معجم، وللأحوال معجم، وللمريدين معجم في الألقاب والرتب، وللمقصد معجم، ليس هذا موضع إحصاء هذه المعاجم وعرضها، ولكنه موضع عرض نماذج من الموضوعات الصوفية التي تميزت باستعمال تلك المعاجم استعمالاً مقصوداً، لا تترك للواقف عليها مجالاً للشك أو التردد أمامها في أنها تنتمي إلى الكتابة الصوفية، بل إن تواجد موضوعة وظيفية، إلى جنب الموضوعات المستعارة في الكتابة الصوفية، يكون مساعداً على رفع الكلّ إلى أجواء صوفية.

وإذا جئنا الآن إلى ديوان أبي مدين التلمساني، لألفينا الموضوعات المستعارة السّابقة، تنتظم بجنب الموضوعة الصوفية الوظيفية، من حيث إن الأولى إيحائية بحكم مجازيتها، ومن حيث إن الثانية صريحة بحكم وظيفيتها، والشاعر مع الأولى يصوغ تجربته الصوفية الخاصة غياباً وحضوراً، ومع الثانية يتحول إلى منظر للتصوف، في مناحيه وجزئياته المختلفة سلوكاً ومريدين وطريقة وحقيقة، ومن بين أهم قصائده التي تجسد الموضوعة الصّوفية الوظيفية، قصيدة (صحبة الفقراء)، والتي نجتزئ منها قوله (92):

مـاَ لَــذَّةُ العَـيْشِ إلاَّ صُـحْبَةُ الفُقَـرا ... هُـمْ السَّــلاَطِينُ والسَّــاداَتُ وَالأُمَــرا

فَاصْحَبْــهُمْ وَتَــأَدَّبْ فــي مَجاَلِسِــهِمْ ... وَخَــلِّ حَظَّـــكَ مَهْمـــا خَلَّفــوُكَ وَرا

وَاسْتَغْنِم الوَقْتَ واحْضُرْ دائِماً مَعَهُمْ ... وَاعْلَمْ بِأَنَّ الرِّضَى قد خُصَّ مَنْ حَضَرا

وَلاَزِمِ الــصَّمْتَ إلاَّ إنْ سُـئِلْتَ فَقُــلْ	لاَ عِلْـمَ عِنْـدي وَكـنْ بِالْجَهْـلِ مُسْـتَتِرا
وَلاَ تَــرىَ العَيْــبَ إلاَّ فِيــكَ معتقــداً	عَيْبــاً بَــدا بَيِّـــناً لكِنَّـــهُ اسْـــتَتَرا
وَحُـطَّ رأْسَــكَ وَاسْـتَغْفِرْ بِـلاَ سَـبَبٍ	وَقُـمْ علــىَ قَــدَمِ الإنْصـاَفِ مُعْتَـذِرا
وَإِنْ بَـداَ مِنْـكَ عَيْـبٌ فـاعْتَرِفْ وَأَقِـمْ	وَجْـهَ اعْـتِذارِكَ عمَّـا فيـكَ مِنْـكَ جَـرا
وَقُــلْ عُبَـــيْدُكُمْ أَوْلــىَ بِصَــفْحِكُمْ	فَســاَمِحوا وَخُــذُوا بِــالْرِّفْقِ يــاَ فُقَــرا
هُـمْ بِالتَفَـضُّلِ أَوْلـىَ وَهُـوَ شِـيمَتُهُمْ	فَــلاَ تَخَــفْ دَرَكــاً مِــنْهُمْ وَلاَ ضَــرَرا
وَبِـالتَفَتِي عَلــىَ الإِخْـواَنِ جُـدْ أَبَـداً	حِسًّا وَمَعنـىَ وَغَـضِّ الطَّرَفَ إِنْ عَثَـرا
وَراَقِـبِ الشَّــيْخَ فــي أَحْواَلِــهِ فَعَسَــى	يــرَى عَلَيْــكَ مِـــنْ اسْتِحْســاَنِهِ أَثَــرا

وتمضي القصيدة على هذا النحو، مرتكزة على بنية عميقة دالة أساسية هي (آداب الصحبة)، وتتفرع منها عناصر صوفية عديدة متواترة عند الصوفية في برنامج آداب صحبة المريد للفقراء، مثل: التأدب في مجالسهم، والتخلي عن الحظ، والمواظبة على حضور مجالسهم، وملازمة الصمت في حضرتهم، والتظاهر بالجهل، ونسبة العيوب للنفس، وطأطأة الرأس، وكثرة الاستغفار والاعتذار، وطلب الصفح والتسامح، والأثرة على النفس، والفتوة، ومراقبة أحوال الشيخ، الخ...

وتلك وغيرها من آداب الصحبة، تربي المريد تربية مخصوصة، تتسم بنكران الذات، وتتميز بشعار الصوفية جميعا: (اعتقد ولا تنتقد)أو بقولهم: (على المريد أن يكون بين يدي شيخه كالميت بين يدي غاسله)؛ وقد اهتم منظرو الصوفية (بآداب الصحبة)، كالقشيري في الرسالة، وابن خلدون في شفاء السائل، والحفني في معجم المصطلحات الصوفية، وغيرهم، والصحبة في تنظيرهم هي الملازمة، فالمريد يلازم شيخه، يأخذ عنه ، ويتفانى في خدمته وطاعته، والشيخ يصاحب مريده، يأخذ بيده في مدارج السلوك، وهي عندهم على ثلاثة مستويات: صحبة مع من فوقك وهي في الحقيقة خدمة، وصحبة مع من دونك وهي تقضي على المتبوع بالشفقة والرّحمة وعلى التابع بالوفاق والحرمة، وصحبة الأكفاء والنّظراء وهي مبنية على الإيثار والفتوة أي السّخاء، فمن صحب شيخاً فوقه في المرتبة فأدبه ترك الاعتراض، وحمل السالك ما يبدو من شيخه على وجه جميل، وتلقى أحواله بالإيمان به (93) .

إن مجمل ما نظمه أبو مدين في قصيدته، من آداب للصحبة، تجده مفصلا عند منظري الصوفية في كتب التصوف ومعاجمه، ولا فرق بينه وبينهم إلاّ في كونه قد نظم وأجمل، وفي كونهم قد نثروا وفصّلوا، ولذلك فقصيدة أبي مدين تبدو إلى النظم أقرب منها إلى الشعر، وذلك لأنه تحول في هذه القصيدة إلى منظر للمسائل الصّوفية، والتنظير يستلزم الأقاويل البرهانية، وفي موضوعة التصوف الوظيفية يستلزم معجماً تقنياً وظيفياً، وهو ما ألفينا أبا مدين يستعمله عن قصد في قصيدته السّالفة، وعلى الرّغم ممَّا خالج القصيدة من مفردات أو جمل لا علاقة لها بالتصوف، إذ لا توجد موضوعة ما خالصة، فإن قصيدة أبي مدين قصيدة صوفية، لأنها قائمة على موضوعة وظيفية، مثلت بنيتها الدالة العميقة، هي آداب الصحبة، بوصفها جزئية من أجزاء التصوف النظري مما يعدُّ المريد إعداداً عمليَّاً.

قد تبنى القصيدة كلها، أو في جزء من أجزائها، على موضوعة صوفية وظيفية مخالفة للسابقة، وهذا شيء بديهي طبعاً، مثل موضوعة (المقامات والأحوال)، كما هو الشأن – مثلا – في (ياقوتة) سيدي الشيخ، إذ يقول (94) :

بِـــــدايَتُهاَ لِلْغـــافِلِينَ بِتَوْبَـــةٍ ... وَأشْـــراطُهاَ مَحْصـــورَةٌ بِالتَّثَبُّـــتِ
وَنُصْـــحٌ لِـدِينِ اللهِ ثُـمَّ رَسـولِهِ ... وَخاصَّـــتِهِ وَالمُـــؤْمِنينَ بِجُمْلَـــةِ
وَتَطْييـبُ لُقْـمَةٍ وَتَعْظِـيمُ حُرْمَـةٍ ... وَشُـــكْرٌ لِنِـــعْمَةٍ وَرَفْـــعٌ لِهِمَّـــةِ
قَواَعِـدُهاَ شَـوْقٌ وَعَـيْنُ يَقِينِهـا ... مَحَبَّـــةُ جِـــد السَّـــيْرِ دَأْبـــاً لِحَضْـــرَةِ
وَ كَـــفُّ الأَذَىَ وَحَمْلُـــهُ وَتَصَـــبُّرٌ ... وَلاَ تَـهْمِـلِ الرِّضَـىَ بِـأَدْهَىَ المُصيبَةِ [1]
وَزُهْـــدٌ وَ تَسْـليمٌ وَعَفْـوٌ وَعِفَّـةٌ ... وَتَفْـــويضُ أَمْـــرٍ وَالشُّـــهُودُ لِمِنَّـــةِ
وَجِـــدٌّ قَـوِيّ واجْتِهـــاَدُ مُواَفِـــقٌ ... وَصَـوْمٌ وَسَـهْرٌ ثـمَ صَـمْتٌ وَ عُزْلَـة [2]
وَ حُـزْنٌ وَدَمْـعٌ سـاَكِبٌ مَـعَ لَوْعَـةٍ ... وشَغَـــفُ قُلـــوُبِ الـــوالِهينَ بِزَفْـــرَةِ
نِهـــاَيَتُهاَ شَـــمٌّ وَ ذَوْقٌ وَشُـــرْبُها ... بِـــهِ رَيُّ خَـــمْرٍ ثـــمَّ سُـــكْرٌ بِغَيْبَـــةِ

الأبيات (100 _ 109) مجتزأة من الياقوتة التي بلغت زهاء (178) بيتاً،

---

[1] في البيت خلل وزني.

[2] قافية القصيدة بالكسر وهنا جاءت مرفوعة.

وهي بطولها تتضمن عدة موضوعات صوفية وظيفية، ومدار هذه الأبيات بنية عميقة دالة أساسية هي: المقامات والأحوال، وبداية المقامات كلها هي التوبة، ثم تأتي باقي المقامات التي لابد للمريد أن يتصف بها إلى حدّ تمثلها، ذكر منها الناظم: النصح، والأكل الحلال، وتعظيم الحرمة، وشكر النعمة، ورفع الهمّة، والشوق إلى المحبوب، والمحبّة، وكف الأذى، والصّبر، والرضى، والزهد، والتسليم أو التوكل، والعفو، والعفة، والجد والاجتهاد، والصوم الزائد عن الفرض، والسهر والصمت، والعزلة، والحزن، ومع اكتساب هذه المقامات، تأتي المواهب التي هي الأحوال، وبدايتها شم فذوق للمحبّة، فشرب فريّ فسكر فغيبة عمّا سوى الحضرة، وكل هذه المقامات والأحوال وغيرها، والتي تعد من المعجم الوظيفي في موضوعة التصوّف، تجد لها ذكراً وشروحاً في كتب التنظير الصّوفي ومعاجمه.

والحق أن المقامات والأحوال هي الموضوعة الوظيفية الأساسية في علم التصوف، فهي سلم انطلاق الذات الصوفية في انبنائها من المعلوم إلى (المغيوب)، أوهي طريق الفرار من عالم الخلق إلى عالم الحق _ كما يرى أبو مدين في المثلث الدلالي الصوفي _ ومن ثمة فإن كل حديث عن المقامات والأحوال، فهو في الوقت نفسه حديث عن التصوف ذاته، تدل المقامات والأحوال على التصوف، كما يدل التصوف على المقامات والأحوال، فالتصوف عنوانها، والمقامات والأحوال نعوته وإجراءاته، ومن هنا فإن كل تعريف للمقامات والأحوال هو تعريف للتصوف، وكل تعريف للتصوف هوتعريف للمقامات والأحوال، كما أن كل من سلك سلم المقامات والأحوال فهو صوفي، وكل صوفي فهو بالضرورة من سلك الطريق وترقى في درجات سلمه.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن الغاية المنشودة من المجاهدات بتلك الوسائل، وبالتالي من التصوف، هي الوصول إلى معرفة الحق معرفة يقينية عن طريق القلب أو (الأمانة المركوزة في باطن الإنسان (95) وهي التي عبر عنها الشرع تارة بالروح وتارة بالقلب وتارة بالعقل وتارة بالنفس(96)، ولكن هذه المعرفة لا يمكن لها أن تتم دون محبّة للحق، فهي لحمة المقامات والأحوال جميعاً، غير أن هذه المحبّة لا يمكن لها أن تكون دون معرفة أيضاً، إذ المنطق يقتضي أن نعرف قبل أن نحب، ولذلك فالتصوف هو (محبة بين معرفتين)، أي إن الذات عرفت فأحبت وأحبت لتعرف.

وتفصيل ذلك أن المعرفة الأولى قد حصلت للذات في عالم الأمر قبل النفخ والذر في عالم الشهادة ثم أحبّت، وإذن فكل ذات حية في عالم الشهادة هي ذات

محبة بسبق المعرفة، ولكن هذه المعرفة الأولى تعتمت ولم يبق منها إلاّ مظاهرها كالجمال والخير وما إليها من اللطائف والتي تذكر الذات بالمعروف وبالمحبوب، ولذلك فالذات الصوفية تحاول أن تعيد الكرّة لتعرف معرفة يقينية ثانية، عن طريق تصفية الذات من حظوظها الدنيوية بواسطة المقامات والأحوال وعلى رأسها المحبة التي هي أساسها ولحمتها.

فإذا طوى المريد في سلوكه تلك المقامات والأحوال، وكُشف للذات الغطاء، عادت قطرة الماء إلى الماء، وعرف الصوفي معرفة ثانية، وحاول أن يصف تلك المعرفة، فإن وصفه يتسم بما يعرف "بالشطح " عند الصوفية، لأن معرفته الصوفية مخالفة للمعرفة الفقهية، وتوحيده الصوفي مخالف للتوحيد الفقهي، ونظرته الصوفية للعالم مخالفة لنظرة الفقهاء له، وبذلك نجيء إلى أهم موضوعة صوفية وظيفية هي موضوعة (وحدة الشهود) أو وصف المعرفة الصوفية الحضورية وإقرارها بلاموارية .

والصوفية الشعراء بإزاء هذه المعرفة صنفان، صنف يسكت عن البوح بها، لأن بوحه بها مخالف للبوح الفقهي، ومع ذلك فالسكوت في حدّ ذاته دلالة على المخالفة والشّطح، ومن هذا الصنف نذكر سيدي الشيخ في الياقوتة حيث يقول:(97)

وَلَـوْلاَ فُشَـــوُّ السِّـرِّ كُفْـرٌ بِعَيْنِـه لَبُحْـتُ بـه، لـكن أَوْلــى التَّصَـمُّتِ

وَلَكِنَّنـي أُغْـضي حَيـاَءً وَأقْتَفـي سَبِيلَ ذَوِي النُّهي فـي صَوْنِ السّريرة[1]

ونذكر الشيخ المنداسي في رائيته حيث يقول(98) :

حسِّـن الـظَنَّ إنْ رَأَيْـتَ المَعـاَلِي نَشَـرَتْ بِمَـغَاَني قَـوْمٍ حَـيارَى

إنَّمـاَ نِعْـمَةٌ مِـنَ اللهِ أَبْـدَتْ وَاسْـتَنَارَتْ بِـهاَ العُقُـولُ جهـارَا

وصنف آخر لا يبالي، فيبوح بمعرفته الصوفية، وفي بوحه إقرار بوحدة الشهود، فلا يرى في الوجود إلا الله وحده ظاهراً وباطناً، ظاهره خلق وباطنه حق، ولا شيء دون ذلك، وقد عبّر الشيخ عبد الرحمن باش تارزي عن وجده وشطحه بإنشاده أبياتاً للجيلي، مع إجرائه لبعض التعديلات عليها توافق ذوقه وهي (99) :

وَلاَ قَبْـلَ مِـنْ قَبْلـي يَلْحَـقُ شَـأْوَهُ وَلاَ بَعْـدَ مِـن بَعْـدي يَلْحَـقُ مَعْنـاَهُ

---

[1] في العجز خلل وزني

وَقَـدْ حُـزْتُ أَنْـواَعَ الكَمـاَلِ وَإِنَّـنِي جَمـاَلُ جَـلاَلِ الكَـوْنِ مـاَ أَنـا إِلاَّهُ
فَـإِنِّي لَـرَبٌّ لِلأَنـاَمِ وَ سَيِّـدٌ جَمِيعُ الـوَرَى اسْمي وَذاَتـي مُسَمَّاهُ

وأما أبو مدين التلمساني، فقد صرح بذلك في أكثر من موضع، بأكثر من موضوعة في ديوانه، منها هذه المقطعة التي يقرر فيها، بعد التجلي وكشف الغطاء، وحدة الشهود في صدر البيت الأخير، حيث شاهد أنه هو، وهو أنه، وأنه العارف والمعروف (100)

قَـدْ لاَحَ لـي مـاَ غـاَبَ عَنِّـي وَشَـمْلي مَجْمُـوعٌ ولاَ افْتِـراَقْ
جَـمْعُ العَـواَلِمِ رُفِعَـتْ عَنِّـي وَضَـوْءُ قَلْبِـي قَـدِ اسْـتَفاَقْ
تَـرانِي غائِـبٌ عَـنْ كـلِّ أَيْـن كَـأْسُ المَعـاني حُلْـوُ المَـذاَقْ

***

لَـقَدْ تَجَلَّـى مـاَ كـاَنَ مَخْفِـي وَالكَـوْنُ كُلـهُ طَوَيْـتُ طَيَّـا
مِـنِّي عَلَـيَّ دَارَتْ كُؤُوسِـي مِـنْ بَعْـدِ مَـوْتي تَراني حَيَّـا

ومنها هذه القصيدة التي يتحول فيها إلى منظر لوحدة الشهود، مبرهناً على ذلك باتفاق الواصلين العارفين الذين لم يشهدوا عند فنائهم عن ذواتهم سوى الذات العلية موجودة على الحقيقة، وهي القصيدة التي نجتزئ منها قوله (101):

اللهَ قُـلْ وَذَرِ الوُجـوُدَ وَمـاَ حَـوى إِنْ كُنْـتَ مُرْتـاداً بُلُـوغَ كَمـاَلِ
فالكُـلُّ دُونَ اللهِ إِنْ حَقَّقْـتَهُ عَـدَمٌ عَلـىَ التَفْصـيلِ وَالإِجْمـاَلِ
وَاعْلَـمْ بِأَنَّـكَ وَالعَـواَلِمَ كُلّـها لَـوْلاَهُ فـي مَحْـوٍ وَفـي اضْـمِحْلاَلِ
مَـنْ لاَ وُجُـودَ لِذاَتِـهِ مِـن ذاَتِـه فَوُجُـودُهُ لَـوْلاَهُ عَـيْنُ مُحـاَلِ
فَالْعـاَرِفُونَ فَنُـوا وَلَمَّـا يَشْهَـدُوا شَـيْئاً سِـوىَ المُتَكَبِّـرِ المُتَعـاَلِ
وَروَأوْا سِـواَهُ علـىَ الحَقِيقَـةِ هاَلِكـاً فـي الحـاَلِ وَالماَضـي وَالاسْـتِقْباَلِ

وهكذا فإن الموضوعة الوظيفية، هي التي تتميز عن باقي الموضوعات الصوفية، بمباشرتها لموضوعات التصوف وإثارتها هي بحدّ ذاتها، وببوحها

وتصريحها، وباستخدام معجم شعري وظيفي لا يترك مجالاً للشك في أن القصيدة هي قصيدة صوفية، غير أنها بذلك تبدو النظم أقرب منها إلى الشعر، ويبدو الشاعر معها منظراً لعلم التصوف أكثر منه شاعراً يصوغ تجربة وجدانية ذاتية .

*

■ هوامش الفصل الثاني:

1- انظر الرسم البياني المرفق.

2- انظر في دلالة الخطاب ودلالة النص: د.عبد المالك مرتاض – خصائص الخطاب السّردي لدى نجيب محفوظ – مجلة فصول – عدد: 3/4 فبراير :1991– ص: 208 .

3- انظر: العربي المشرفي – ياقوتة النسب الوهاجة في التعريف بسيدي محمد بن علي مولى مجاجة (مخطوط عندي).

4- انظر على سبيل المثال: معلقة امرئ القيس: [قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرى حَبيبٍ وَمَنْزِلِ] ومعلقة لبيد بن ربيعة:[عَفَتِ الدِّيَاَر مَحَلُّهَا فَمُقَامُهاَ] .

5- سورة البقرة: 38.

6- د. أسعد أحمد علي– فن المنتجب العاني وعرفانه:232 – دار الرائد العربي –لبنان – ط.الثانية: 1980.

7- المرجع السابق: 232، و(هبود) في البيت الأول: اسم لمكان.

8- أبومدين التلمساني – الديوان: 61 مطبعة الترقي بدمشق :1938.

9- سورة الأعراف:172.

10- الديوان:64 .

11- سعيد بن عبد الله المنداسي التلمساني – الديوان:32 .

تحقيق المرحوم رابح بونار – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر:1968

12-أنظر: Theorie de la Litterature : Texte des formalistes reunis,presentes et traduits par Tzvetan Todorov

والنص فيه مقتبس من مقال: B.TOMACHEUSKI بعنوان: Thematique : Le choix du theme : P263 Edition du Seuil. France : 1965.

13- انظر : المرجع السابق: 268.

14- جبور عبد النور – المعجم الأدبي:168 – دار العلم للملابين بيروت:1979.

15- عبد اللطيف البغدادي – تاج العروس: 43/8 .

16- بن رشيق – العمدة: 117/2 –تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد دار الجيل ط.الخامسة: 1981. وانظر: ابو هلال العسكري – كتاب الصناعتين: 130، 131 – تحقيق. د. مفيد قميحة – دار الكتب العلمية – بيروت – ط. الثانية: 1984 ،

وغيرهما .

17- انظر: د. شكري فيصل - تطور الغزل بين الجاهلية والاسلام: 279 - 282 - دار العلم للملايين - بيروط - ط.الخامسة (د . ت) .

18- د. علي البطل - الغزل العذري واضطراب الواقع -بحث - مجلة فصول - المجلد:4 -العدد:2 - مارس :1984 ص:191.

19- الديوان :66 .

20- السّراج الطوسي - اللمع : 437 - تحقيق -د. عبد الحليم محمود ود. عبد الباقي سرور - دار الكتب الحديثة - القاهرة :1960 .

21- الديوان: 85، وينسب الموشح للششتري أيضاً ، وقد شرحه ابن عجيبة منسوباً إلى الششتري.

22- ابن عربي فصوص الحكم: هامش:26/1 بتحقيق أبو العلا عفيفي - دار الكتاب اللبناني -بيروت - ط. الثانية:1980.

23- فصوص الحكم: 326/2 .

24- انظر: نص الرسالة لابن عربي منشورة في مجلة البلاغة المقارنة: ألف: عدد: 5 ربيع: 1985، ص: 24، وانظر النص نفسه محرفا: أبومدين الغوت :138.

25- الديوان: 59 .

26- انظر: في تقسيم الموضوعة Theme إلى أجزاء صغيرة: 268: Theorie de la Litterature

27- ديوان أبي مدين:60 .

28- المصدر السابق: 66 .

29- المصدر السابق:81 .

29- المصدر السابق : 62 .

30- المصدر السابق : 60.

31- ديوان سعيد المنداسي التلمساني (الفصيح) :53.

32- ديوان أبي مدين: 68.

33- انظر : عبد الرحمن بن محمد الأنصاري المعروف بابن الدباغ - كتاب مشارق أنوار القلوب:32،30 - تحقيق : هـ.ريتر - دار صادر ودار بيروت - لبنان : 1959 .

34- د. سعيد أحمد علي - فن المنتجب العاني وعرفانه :174 - دار الرائد العربي - بيروت لبنان . ط.الثانية:1980 .

35- ديوان ابن الفارض : 140، والأبيات من الخمرية: (1-2 ،29، 23) .

36- ديوان أبي مدين: 67 .

37- مجموعة قصائد صوفية: ص137 - طبع حجري على ذمة الحاج محمد بن الحاج صالح اليسجني، والأبيات مجهولة القائل (د.ت) ، وقد تعمد الجامع حذف أسماء الشعراء، كما تعمد حذف الأبيات التي تحمل أحيانا أسماءهم من متن قصائدهم .

38- أبو حامد الغزالي - المنقذ من الضلال: 50 - المكتبة الثقافية -بيروت - لبنان (د.ت) .

39- ديوان سعيد المنداسي التلمساني: 55 - تحقيق المرحوم رابح بونار - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر:1968 .

40- فهرس مخطوطات الكتب الظاهرية :442/2، وفيه أنها منظومة من خمسين بيتاً، ومخطوط بمكتبة الأزهر رقم:7217/622 وعنها نقل : د. عاطف جودة نصر - الرمز الشعري عند الصوفية: 359، وعنه نقلنا القصيدة، وهي غير مثبتة في ديوان أبي مدين.

41- ديوان أبي مدين :57 .

42- م. السابق : 76 .

43- م. السابق:85 .

44- أبو القاسم عبد الكريم القشيري - الرسالة القشيرية :245/1 ، تحقيق: عبد الحليم محمود وآخرين مطبعة حسان، القاهرة: 1972.

45- ابن خلدون - شفاء السائل لتهذيب المسائل: 30، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي ، اسطنبول: 1957 .

46- م. السابق :30.

47- م. السابق :30 -31 .

48- الرسالة القشيرية : 245/1 .

49- د.شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: 117 دار العلم للملايين،بيروت،الطبعة الخامسة (د.ت) .

50- الرحلة في القصيدة الجاهلية: 22 مؤسسة الرسالة ، بيروت ،الطبعة الثانية: 1979 .

51- ديوان علقمة الفحل - تحقيق - لطفي الصقال ودرية الخطيب - دار الكتاب العربي - -حلب - ط. الأولى:1969، والبيت الرابع منها جاء بعد أبيات سبقته تحدث فيها عن رد الإماء للجمال، وعن صاحبته، المفردات: كبير: يريد نفسه. لم يفض عبرته: لم يشفه البكاء. مشكوم: مثاب . أزمعوا ظعناً: اعتزموا رحيلاً. مزموم: مشدود بالزمام. غرب:دلو.

دهماء:ناقة سريعة. حاركها: ملتقى كتفيها. القتب: الرحل.

52- ديوان ابن الفارض:7 دار صادر بيروت (د . ت) .

53- م. السابق:130 .

54- ديوان أبي مدين :81.

55- م. السابق: 90.

56- رحلة ابن عمار:31 - تحقيق د.محمد بن أبي شنب - مطبعة فونتانا - الجزائر :1902 .

57- ديوان المنداسي: 67 - تحقيق رابح بونار - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر :1968.

58- عبد الرحمن الجيلالي - تاريخ الجزائر العام : 48/4 - دار الثقافة بيروت -لبنان 1982: .

59- د. شوقي ضيف - دراسات في الشعر العربي المعاصر : 263 دار المعارف بمصر - الطبعة:3 (د.ت).

60- أحمد أمين - ظهر الإسلام : 100/3 ، وانظر نماذج له أخرى في: ميشال عامي - الشعر والبيئة في الأندلس : 54 .

61- ديوان ابن الفارض: 33.

62- د. عاطف جودة نصر - الرمز الشعري عند الصوفية: 302 دار الأندلس - دار الكندي، بيروت، الطبعة الأولى :1978.

63- راجع في قراءة العينية كلا من: د. عبد الرحمن مرحبا - من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية: 539 ، د. شوقي ضيف - دراسات في الشعر العربي المعاصر: 215/ د. محمود قاسم - في النفس والعقل لفلاسفة الإسلام والإغريق:87 .

64- ديوان أبي مدين :59.

65- م. السابق: 61.

66- م. السابق : 62 .

67- رحلة ابن عمار :31 .

68- شرح ديوان ابن الفارض : 151/2 - جمع رشيد بن غالب المجتبى - دار التراث - بيروت (د.ت) .

69- عبد الكريم القشيري - الرسالة القشيرية: 602/2 -تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمود بن شريف ، دار الكتب الحديثة ، القاهرة:1972 .

70- ديوان أبي مدين: 90 .
71- الرسالة القشيرية: 239/1، وراجع ترجمان الأشواق لابن عربي:55 .
72- ديوان أبي مدين:67 .
73- السراج الطوسي –اللمع:453 ، تحقيق د.عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور – دار الكتب الحديثة بمصر: 1960 .
74- ديوان أبي مدين: 75 .
75- د. عبد الرحمن بدوي – شطحات الصوفية: 17 وكالة المطبوعات الكويت – الطبعة الثالثة:1978
76- انظر : المرجع السابق:22 .
77- ديوان أبي مدين: 75 .
78- ابن الدّباغ – مشارق أنوار القلوب:65 تحقيق هـ. ريتر، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت:1905 .
79- م. السابق: 103 .
80- د. عبد الحكيم حسان – التصوف في الشعر العربي: 323 مكتبة الأنجلو المصرية: 1954 .
81- ابن الدباغ – مشارق أنوار القلوب :63.
82- الياقوتة –تحقيق :ميلاد عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر: 1986 .
83- ديوان أبي نواس: 249 ، 189، 49 على التوالي.
84- ديوان أبي مدين:67.
85- ديوان ابن الفارض:140 .
86- علي صافي حسين – الأدب الصوفي في مصر في القرن السابع الهجري:173.
87- فهرس مخطوطات الكتب الظاهرية :442/2 ،وعاطف جودة نصر – الرمز الشعري عند الصوفية : 359 .
88- ديوان ابن الفارض :142 ،143 .
89- ديوان أبي نواس: 484 .
90- عاطف جودة نصر – الرمز الشعري عند الصوفية : 359.
91- ديوان ابن الفارض:142.
92- ديوان أبي مدين:58.
93- انظر: القشيري – الرسالة القشيرية:574/2 .
94- الياقوتة – بتحقيق – ميلاد عيسى: الأبيات (100 – 109) .

95- انظر : ابن خلدون - شفاء السائل:19 .

96- انظر : القشيري الرسالة القشيرية: 245/1 .

97- الياقوتة ، الأبيات (31 - 32) .

98- ديوان المنداسي: 57، الأبيات (40 - 41) .

99- الشيخ عبد الرحمن باش تارزي - كتاب غنية المريد في شرح مسائل كلمتي التوحيد: (3-4) -المطبعة الرسمية - تونس:1322 هـ .

100- ديوان أبي مدين:91.

101- م. السابق: 57 .

***

الفصل الثالث :
التشكيل الأسلوبي

1. تمهيد : الأسلوب

الأسلوب، في مفهومه اللغوي العام، هو الطريقة، طريقة في الكتابة، ومذهب في التعبير عن الأفكار والمشاعر، ووجه من أوجه إفصاح الكاتب عن شخصيته المتميزة عمّا سواها (1)، كما أن مفهومه يمتد ويتسع، فيشمل مناحي الحياة المختلفة، كطريقة اللباس والهندام، والأكل والمعاش، والمسكن وترتيب أثاث البيت، وهلمّ جرًا، وكلها طرق وأساليب تختلف، في قليل أو كثير، من شخص إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى، وكلّها أيضاً طرق تعبر عن ذات أصحابها وعن سلوكهم، وتمتسح بمسحة ثقافتهم وحضارتهم وعصرهم.

ولقد ذهبت الدراسات الأسلوبية الحديثة، مذاهب متفرقة، في محاولة منها لمحاصرة الظاهرة الأسلوبية، فمنها ما ذهبت إلى تحديد مفهومها من جهة الباث أو المرسل، ومنها ما ذهبت إلى تحديدها من جهة المتلقى أو المرسل إليه، ومنها ما ذهبت إلى تحديدها ومحاصرتها من جهة الأثر أو الرسالة، بوصفها كياناً حيادياً ومغلقاً (2).

فالدراسات التي اعتمدت المرسل مرجعيتها الأساسية في تحديد مفهوم الأسلوب، تنطلق في أغلبها من مقولة بيفون (BUFFON) (– 1788) الشهيرة : "أمّا الأسلوب فهو الإنسان ذاته"، وهي المقولة المرجع التي ترددت على ألسنة الدارسين في عبارة : "الأسلوب هو الرجل"، وكانت بداية ذلك في حوالي سنة 1753م حين كتب بيفون : (مقالات في الأسلوب) (discours sur le tyle)،

حيث ربط فيها بين الرؤية والتعبير، وجعل من طريقة التعبير مرآة عاكسة لطريقة التفكير ومبرزة للشخصية الفردية، فالتعبير ما هو إلاّ تجليات للباطن في الظاهر، والانطلاق من دراسة الظاهر ما هو إلاّ سبيل ومنفذ إلى كشف طبائع الباطن والوقوف على ماهيته وكنهه وفلسفة صاحبه في الوجود، فيكون الأسلوب بذلك هو مطابقة التعبير، بوصفه حركة ظاهرية، لروح صاحبه، بوصفة حركة باطنية، وكأن الروح هو الفاعل والتعبير هو القابل.

ومن أهم الدراسات الأسلوبية الغربية التي نحسبها قد سارت في ركاب فكرة (بيفون)، معتمدة المرسل مرجعية لها في دراسة أسلوبه، هي الدراسات الأسلوبية النفسية الاجتماعية، والتي من بينها دراسة الباحث الفرنسي (هنري موريير) التي كتبها سنة 1959م بعنوان : "سيكولوجية الأسلوب"، وهي الدراسة التي حاول الباحث فيها "استكشاف ما أسماه : رؤية المؤلف الخاصة للعالم من خلال أسلوبه، واكتشاف هذه الرؤية يقوم على أن هناك خمسة تيارات كبرى تتحرك داخل الأنا العميقة (...) وهي : القوة، والإيقاع، والرغبة، والحكم، والتلاحم، وهي الأنماط التي تشكل نظام الذات الداخلية، وقد يظهر كل نمط منها في شكل إيجابي أو سلبي، فالقوة قد تكون قاعدتها الشدة أو الضعف، والإيقاع قد يكون متسقاً أو ناشزاً، والرغبة قد تكون صريحة أو مكبوتة، والالتحام قد يكون واثقاً أو متردداً، والحكم قد يكون واثقاً أو متشائماً" (3).

واعتماداً على تلك المكونات الأساسية، في تشكيل نظام الذات الداخلية يحاول (موريير) أن يلتقط من العمل الأدبي "الألوان التعبيرية التي تلتقي معها، كالأفعال والصور، واختيار صيغ المضارع والمستقبل والأمر، واستخدام علامات الترقيم على نحو معين، واللجوء إلى الإكثار من وضع النقط أو علامات التعجب، أو علامات الاستفهام، واللجوء إلى ألوان من الحروف الصوامت أو الإكثار من استخدام حروف ذات مخارج متقاربة، ودلالات ذلك كلّه على ما يسود الأنا العميقة" (3).

وعلى الرغم من صحة افتراض العلاقة الوطيدة بين الأنا العميقة والعمل الأدبي، من حيث اعتبار الثاني انعكاساً، قد يكون مموهاً في كثير من الأحيان للأوّل، وأن الانطلاق من مدارسة السطح يفضي إلى معرفة نوازع العمق، إلاّ أن من المآخذ على هذه الدراسة، هي أنّها تنطلق من أفكار مسبقة، ومن روائز نفسية معدودة وثابتة، من شأنها أن تقزم الأنا العميقة على شساعتها وغرابتها وتعقيدها، وأنّها تحاول ليّ أعناق العمل الأدبي في تعسف كيما توائم ألوانه التعبيرية، من

صور وصيغ وأدوات ترقيم، تلك الأنماط النفسية المعدودة والثابتة التي يزعم صاحب الدراسة أنّها من أهم مكونات الأنا العميقة، لا عند كاتب بعينه، ولكن عند جميع الكتاب على اختلاف مشاربهم وميولاتهم ونوازعهم وطبائعهم النفسية.

ومن أهم الدراسات الأسلوبية الغربية التي تندرج في هذا السياق والمجال، والتي حاولت تجنب الانطلاق من أفكار مسبقة في دراسة الأسلوب، نشير إلى الدراسة التي قام بها العالم النمساوي : (ليوسبيتزر)، والذي يعدّ من رواد الدرس الأسلوبي في القرن العشرين، ففي مقدمة كتابه : "اللغة والتاريخ الأدبي"، عرض المنهج الذي طبقه في دراسته على أعمال (سيرفانتس، وفيدر، وديدرو، وكلوديد)، ويتلخص المنهج في الخطوات الثمانية الآتية (4) :

1. "المنهج ينبع من الإنتاج وليس من مبادئ مسبقة"، وهي خطوة انطلاق جوهرية، وخلافية مع منهج (موريير) السابق.
2. "الإنتاج كل متكامل، وروح المؤلف هي المحور الشمسي الذي تدور حوله بقية كواكب العمل ونجومه، ولابد من البحث عن التلاحم الداخلي"، وهذه الخطوة هامة وحاسمة لأنّها منوطة باستكشاف الكاتب الضمني، أو البنية العميقة الدالة في العمل الأدبي نفسه.
3. "ينبغي أن تقودنا التفاصيل إلى محور العمل الأدبي، ومن المحور نستطيع أن نرى من جديد التفاصيل، ويمكن أن نجد مفتاح العمل كله في واحدة من تفاصيله"، ومحور العمل الأدبي هو الكاتب الضمني نفسه لا الصريح، وهو الذي ينبغي استكشافه انطلاقاً من البنية السطحية، وقد يكون مجموعة قيم تؤول في النهاية إلى قيمة نفسية أو شعورية واحدة، مثل عقدة الاستعلاء في شعر المتنبي، أو التشاؤم في شعر ابن الرومي.
4. "نحن نخترق العمل، ونصل إلى محوره من خلال الحدس، ولكن هذا الحدس ينبغي أن تمحصه الملاحظة في حركة ذهاب وعودة من محور العمل إلى حدوده، وبالعكس"، فالإدراك الحدسي للكاتب الضمني على الرغم من أنّه يكون في البداية مجرد ظن وتوهم وتخمين، إلاّ أنّه يصبح مشروعاً إذا محصته الملاحظة، في جيئة وذهاب بينهما، أي بين الكاتب الضمني والعمل الأدبي.
5. "عند ما يتم إعادة تصور عمل ما، فإنّه ينبغي البحث عن موضعه في دائرة أكبر منه، هي دائرة الجنس الذي ينتمي إليه، والعصر والأمة، فكل مؤلف يعكس روح أمته"، ومعنى ذلك أن الكاتب الضمني الذي هو روح

الكاتب في عمله، ليس شيئاً منعزلاً أو قائماً بذاته، ولكنّه -جيانولوجياً- لابد من أن يكون منتمياً إلى كاتب ضمني أكبر بل أشمل هو روح العصر، وفلسفة زمرة أو أمّة، مثل شعر أبي مدين التلمساني الصوفي، فالكاتب الضمني فيه مستمد من دائرة أوسع، هي الكاتب الضمني الصوفي أجمع، ممّا حصرناه في المثلث الدلالي الصوفي.

6. "الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغوية، ولكن يمكن لجوانب أخرى من الدراسة أن تكون نقطة البدء فيها مختلفة، إن دماء الخلق الشعري واحدة، ولكننا يمكن أن نتناولها بدءاً من المنابع اللغوية، أو من الأفكار، أو من العقدة، أو من الشكل"، وذلك لأن الاستعمال اللغوي وأدوات التعبير الفنية تعكس شخصية الكاتب وتبوح بالمسكوت عنه، وتحمل في طياتها ملامح الكاتب الضمني المنشود في العمل الأدبي.
7. "الملامح الخاصة للعمل الفني هي مجاوزة أسلوبية فردية، وهي وسيلة للكلام الخاص، وابتعاد عن الكلام العام، وكل انحراف عن المعدل في اللغة يعكس انحرافاً في مجالات أخرى"، فالعمل الأدبي لا يسمّى كذلك إلاّ بمقدار ما فيه من انحراف وعدول باللغة من الكلام المرسل إلى الكلام البديع أو الفني، وأن الانحراف والعدول لا يتم إلاّ من أجل حمل بصمات شخصية وشحنات عاطفية ومواقف أدبية فردية، هي بالضرورة ملامح الكاتب الضمني المبحوث عنه في العمل الأدبي.
8. "النقد الأدبي ينبغي أن يكون نقداً تعاطفياً بالمعنى العام للمصطلح، لأنّ العمل كلّ متكامل، وينبغي التقاطه في كليته وفي جزئياته الداخلية"، ومعنى التعاطف هنا هو الترابط، فالكاتب الضمني يتوضح انطلاقاً من ترابط عناصر العمل الأدبي كلّه.

ثمّ إن من أهم المقولات الغربية التي حددت الأسلوب انطلاقاً من عملية التناظر بين الفاعل بوصفه مرسلا، والقابل بوصفه مستقبلاً، نجد (ماكس جاكوب) في مقولته : "إن جوهر الإنسان كامن في لغته وحساسيته" (5)، و (بول كلوديل) في مقولته : الأسلوب "هو نغم شخصية الإنسان" (6)، وبروست (Prouste) في مقولته : إن "الأسلوب بصمات تحملها صياغة الخطاب، فتكون كالشهادة التي لا تمحى"(7)، وهي مقولات تتفق في مجملها مع منهج (ليوسبيتزر) في بحثه عن الكاتب الضمني، ومع (موريير) في بحثه عن رؤية الكاتب للعالم، وكل أولئك

يذهبون إلى أن الأسلوب هو الطريقة التي يشكل بها المؤلف ذاته في عمله الأدبي تشكيلاً فكرياً وشخصية وموقفاً وعاطفة.

وأمّا من أهم الدراسات الأسلوبية العربية التي نحسبها قد سارت في ركاب فكرة (بيفون)، معتمدة المرسل مرجعية لها في النظر إلى تحديد مفهوم الأسلوب ودراسته، فنقتصر في هذا التمهيد على الإشارة إلى عمل كل من : الأستاذ أحمد الشايب في مؤلفه : (الأسلوب)، والأستاذ عبد السلام المسدي في مؤلفه : (قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون)، والأستاذ محمد عبد المطلب في بحثه : (الأفكار الأسلوبية في نقد العقاد) المنشور في مجلة فصول.

ونقتصر في إشارتنا مع أحمد الشايب على الباب الرابع من كتابه المذكور، والمعنون بـ (الأسلوب والأديب)، إذ يربط العلاقة بين الأديب وأسلوبه، فعلى الرغم من أن الموضوع قد يكون واحداً هو الخطابة أو الكتابة أو الشعر، فإنّ الأدباء يتعددون وأسلوبهم يختلف في الفن الواحد باختلاف الأدباء، فلكل منهم طابع خاص في تفكيره وتعبيره وتصويره يمتاز به من الآخرين، والمؤلف في مذهبه هذا يصدر عن مقولة (بيفون) السابقة، وذلك حين يخلص إلى القول : "وقد يصحّ لنا بعد ذلك أن نقول مع القائلين : الأسلوب هو الأديب أو هو الرجل"(8).

ثمّ يعقد أحمد الشايب صلة بين الأسلوب وشخصية الأديب، ويعرف الشخصية بأنّها مجموع الصفات الجسمية والعقلية والخلقية التي يتصف بها الإنسان، كالصدق والشجاعة والكرم أو عكس ذلك، وكالذكاء وعمق التفكير أو عكس ذلك، وكالإيثار والتحاب والطاعة أو عكس ذلك، وكالقوة والضعف والنباهة والخمول والثبات والتقلب والصرامة والرّقة والوداعة، وغير ذلك من الطبائع، والأدب معرض لظهور شخصية الأديب في طبيعة من تلك الطبائع أو جلّها، وينتهي من ذلك كلّه إلى "أن الأديب حين يعبر عن شخصيته تعبيراً صادقاً، يصف تجاربها ونزعاتها ومزاجها وطريقة اتصالها بالحياة، ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبي ممتاز في طريقة التفكير والتصوير والتعبير، هو أسلوبه المشتق من نفسه هو : من عقله وعواطفه وخياله ولغته، تلك العناصر التي لا تتوافر لغيره من الأدباء، ومن ذلك تكثر الأساليب بعدد الكتاب والمنشئين"(9).

ثمّ يضرب الأمثال لذلك بالجاحظ وابن خلدون وطه حسين وغيرهم، فالجاحظ مثلا : "كاتب متعمق مستقص يلح وراء المعاني والأوصاف والخواطر، لا يترك منها شيئاً، يطوّع اللغة لعقله وشعوره وخياله، فيوردها ألفاظاً دقيقة ويرددها جملاً مزدوجة مقسمة، ويسهب فيها بعبارات موسيقية فياضة حتى يشتفي، يجدّ فيبلغ من

التحقيق والإحاطة جهد العقول، ويهزل عابثاً وداهية ماكراً، يبكي ويسخر ما شاءت له براعته ومرونته الخلقية والدينية حتى كأن الجاحظ هو الدنيا" (10).

"وابن خلدون في مقدمته كاتب عالم وشيخ وقور، معنيّ بالأسباب والنتائج، ذو عقل رياضي يعرض النظريات ويأخذ في إثباتها بعبارات متشابهة لا تخلو من الأكلاف اللفظية، والركاكة الموسيقية، فليس في روعة الجاحظ ولا صفائه واستفاضته ولا فكاهته وعبثه" (10).

"وطه حسين متأثر بالجاحظ في أسلوبه، لا يهجم عليك برأيه، فيلقيه إلقاء الأمر، وإنّما يلقاك صديقاً لطيفاً، ثمّ يأخذ بيدك وبعقلك وشعورك، ويدور معك مستقصياً المقدمات محللاً ناقداً، يشركك معه في البحث حتى يسلمك الرأي ناضجاً، ويلزمك به في حيطة واحتياط، ثمّ يتركك ويقف غير بعيد متحدياً لك أو ضاحكاً منك، وذلك في عبارات رقيقة، عذبة، أو قوية جزلة، فيها ترديد الجاحظ وتقسيمه ..." (10).

وإذا كانت وقفات أحمد الشايب على أسلوب الجاحظ وابن خلدون وطه حسين، قد رصدت السّمات الأساسية التي يتميز بها خطاب كل واحد منهم، فإنا نرى أنّ هذه الوقفات اقتصرت على السّطح دون العمق، وصفت القابل ولم تفض إلى أعماق الفاعل، حددت سمات الكتابة ولم تحدد سمات الكاتب الضمني، وتناهت إلى الأسلوب وشق عليها أن تتناهى إلى الرّجل، فمن هو الجاحظ الضمني ؟ هل هو السخرية والتهكم ؟ أم هو الجد والوقار ؟ أم هو سجية الطبع في مقابل سجية التطبع ؟ أم هو مزيج من الطبائع النفسية : العبثية منها والفوضوية والجدية ؟ إنّ الأمر يحتاج إلى بحث معمق يكشف عن الرجل الحقيقي، الرجل النواة، الذي يناظر الرجل السّطح، وقل مثل ذلك في كل من ابن خلدون وطه حسين.

أما ما ذهب إليه أحمد الشايب، في استشهاده بنص القاضي الجرجاني الذي يقول فيه : "وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين فيه (الطبع) أحوالهم، فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره، وإنّما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإنّ سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافي الجلف منهم كزّ الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى إنّك ربّما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته، وفي جرسه ولهجته" (11)، فهو حقاً الرجل الذي يتجلى في خطابه وأسلوبه، ولكن هذا الرجل هو رجل متوقع

وليس الجاحظ بعينه ولا ابن خلدون أو طه حسين، غير أنّ الذي يحتسب لأحمد الشايب هو وعيه الكامل بمسألة التناظر بين شخصية المرسل ورسالته، ممّا قصده (بيفون) في مقولته.

أمّا الأستاذ عبد السلام المسدي فقد ألفيناه هو بدوره متشبثاً بمقالة (بيفون) : "الأسلوب هو الرجل"، ويروح منهج سبيتزر المكرس لثنائية التناظر بين مفهوم الأسلوب وفكر صاحبه، أو بين الكتابة والكاتب الضمني، حتى إنّه في ندوة عدد مجلة فصول المخصصة لمحور الأسلوبية، قد صنفه مدير الندوة الأستاذ جابر عصفور في هذا المذهب قائلا : "والمسدي يميل إلى ما يسمى بالأسلوبية النفسانية"(12)، فلم ينكر المسدي ذلك، وكان من بين الحضور في الندوة.

والمسدي –بطبيعة الحال– لا يخفي مذهبه ذلك، بل إنّه عمل على إثباته في مقولاته النظرية مثل قوله : "وهكذا تتنزل نظرية تحديد الأسلوب منزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبآت شخصية الإنسان، ما ظهر منها في الخطاب وما بطن، ما صرح به وما ضمن" (13)، وقوله كذلك : "فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه، من حيث إنّه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لاالفنية فحسب بل الوجودية مطلقاً"(14).

كما عمل على إثبات ذلك المذهب في بعض أبحاثه التطبيقية التي نشرها في بعض المجلات العربية، ثمّ جمعها في كتاب "قراءات..."، منها قراءته للشابي بعنوان : "مع الشابي : بين المقول الشعري والملفوظ النفسي"، وهو العنوان الذي يفصح منذ البداية، أن الباحث يحاول أن يربط العلاقة التناظرية بين الكلام النفسي والكلام اللفظي، أو بين الشاعر الضمني وخطابه الشعري، وهو العنوان الذي كان يمكن أن يطرح بصيغة أخرى، بحيث يظهر فيه الكاتب الضمني الذي هو "محرك التمزق"، والذي اهتدى إليه المسدي أثناء الدراسة بوصفه فرضاً، وتكون الدراسة اللسانية إثباتاً لذلك الفرض، في ذهاب وجيئة بين البنيتين : النفسية واللسانية.

ويذهب المسدي في قراءته، إلى أن عوامل خارجية وداخلية يذكرها بالتفصيل، هي التي طبعت شخصية الشابي بطابعها، ثمّ انعكست بخصائصها على شعره، فكانت منه بمثابة الفاعل، وكان هو منها بمثابة القابل، وقد تجمعت تلك العوامل الفاعلة، من سياسية واجتماعية، في مكونين أساسين : أحدهما هو صورة التمزق النفسي بين ما ينبغي أن يكون وما هو كائن، وآخرهما هو صورة للصراع وخيبة الأمل بين طموحه إلى الثورة والتحرر والانعتاق وبين لامبالاة قومه

واستكانتهم وخنوعهم لعبودية القوى الظالمة، وكلاهما حالة من التمزق، وهما المحركان الأساسيان اللذان طبعا شعر الشابي بطابع القلق والتحدي والتأزم والحس المأساوي (15).

وبناء على اكتشاف المسدي للبنية العميقة الدالة، أو الكاتب الضمني، المتمثل في "محرك التمزق"، وهي قيمة من القيم السيكولوجية، يشرع الباحث في قراءة شعر الشابي عموماً، وقصيدة "صلوات في هيكل الحب" خصوصاً، لإثبات ذلك الفرض الذي افترضه، والذي أهداه حدسه إليه في تعامله مع الشابي وأدبه، منطلقاً في ذلك من البناء الكلي العام للقصيدة ومتدرجاً نحو الجزئي الخاص كالصوغ الشعري والتصوير الإيحائي والإيقاعي، والمضمون النفسي المرصود في صورة التمزق وتجليه في النسيج بأكمله (16).

ومن ثمة فإنّ الأسلوب الذي يتوخاه الأستاذ المسدي، ليس هو الموضوع الشعري في حد ذاته، ولا هو بؤرة الفعل أو شخصية الذات الشاعرة الممزقة في حد ذاتها، ولكن الأسلوب هو حصيلة ثنائية تجليّ ملامح الذات الشاعرة الممزقة والمحرومة، في الصوغ الشعري شكلاً ومضموناً، أو قل هو إسقاط الذات على الموضوع.

ومنها قراءة المسدي للمتنبي بعنوان : "مع المتنبي بين الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية"، وهو العنوان الذي يحمل –منذ الوهلة الأولى– فرضية التناظر بين ثنائية الأثر الأدبي وشخصية صاحبه، كما يحمل خيط السيّر في ربط العلاقة بين المرسل ورسالته، وينضوي –بذلك– بضياء مقولة (بيفون) : "الأسلوب هو الرجل".

ويعلن المسدي في مقدمة القراءة عن المنهج المناسب المعتمد في مقاربته للمتنبي مقاربة أسلوبية، وهو اعتماده على روح "التحليل النفسي" و "علم النفس اللغوي"، فينص على أن مدرسة التحليل النفسي قد أقرت "أن الخلق الفني كثيراً ما يكون استجابة لمنبهات نفسية تتمخض عنها حاجة ما، أو يكون متنفساً يفرج فيه الأديب عن غرائز أو رغبات مكبوتة (...) فلما كان الخلق الأدبي صدى لعالم اللاوعي، إذ محركاته تحرير المقيد من حاجات الإنسان بإخراجه من حيز اللاوعي إلى حيز الوعي (...) فإنّ عملية النقد كانت محاولة استجلاء ما يطفو على سطح الرسالة الأدبية واستشفاف مضمونها"(17).

وينص المسدي على أن "علم النفس اللغوي" –وعلى الرغم من حداثة سنّه نسبياً، إذ ظهر سنة 1954 – "يدرس كيف تطفو مقاصد المتكلم ونواياه على

سطح الخطاب في شكل إشارات لسانية تنصهر في اللغة (...) كما يدرس سبل توصل المتقبلين لذلك الخطاب إلى تأويل تلك الإشارات" (18).

وبناء على ذينك المعينين النّقديين، يبحث المسدي في أثر المتنبي عن المكونات العميقة الدالة والمحركة للعملية الإبداعية، على مستوى المضمون وعلى مستوى الشكل، فيلاحظ : أن شخصية المتنبي في أدبه هي شخصية "اصطدامية"، يتجاذبها قطبان متباينان إيجاباً وسلباً من جهة، وأن صراع القوى الشخصانية عند الشاعر قد تفجّر في علاقات تقابلية على الصعيد اللغوي، ممّا أدّى إلى ظهور شبكة من الروابط الثنائية دلالياً ونغمياً في نفس الوقت، من جهة أخرى، وذلك في مثل قوله (19) :

صار الخصي إمام الآبقين بها فالحر مستعبد والعبد معبود

الخصي –	**الحر**+	**العبد** –
إمام +	**مستعبد** –	**معبود** +

ويذهب الأستاذ المسدي إلى أن مدار ذلك كله، يرجع إلى أن المتنبي كان في حياته طموحاً، مشطاً في طموحه، باعتراف النقاد قديمهم وحديثهم، وقد تجذر فيه ذلك الطموح حتى تحول إلى مركب علوّ أو "عقدة استعلاء".

ويرى أن حقيقة المركب في علم النفس، هو ظاهرة مدفونة في اللاوعي، لا يحس بها صاحبها إحساس الآخرين بها فيه، ولا يعي شذوذها وخروجها عن الأنماط السائدة، غير أنّه إذا ما أحس بها –وهي في نفسه– إحساس الناس بها، تحررت من اللاوعي وطفت على سطح الوعي والشعور.

وكذلك كان الحال بالنسبة إلى المتنبي، فهو طموح واع بطموحه، ووعيه به لم يزده إلاّ إصراراً في تعلقه به، وإن شذ واشتطّ، حتى إنّه يتقمص التحدي دفاعاً عن علو المطامح، وهو ما ينزل الطموح والاستعلاء فيه منزلة المركب النفساني(20).

ونجيء الآن إلى الأستاذ محمد عبد المطلب، في بحثه "الأفكار الأسلوبية في نقد العقاد"، ممّا اعتبرناه من الدراسات الأسلوبية العربية التي انضوت بطريقة أو بأخرى بضياء فكرة (بيفون) وما أنجرّ عنها من دراسات ومناهج سيكولوجية تحاول أن تربط بين المرسل ورسالته.

يبدو منذ الوهلة الأولى أنّ العقاد –في نظر الناقد– قد اتجه اتجاهاً سيكولوجياً في قراءاته للإبداع الشعري عموماً، ولشعر أبي نواس (21) ولشعر

ابن الرومي (22) خصوصاً، وهي القراءة التي تتفق مع جهة المرسل في علاقته برسالته، ولذلك رأى الناقد أن يبرز أوّلا مشرب العقاد في عقيدته النقدية التي سيطرت على حركته سيطرة كاملة، ألا وهي إيمانه بالتفسير السيكولوجي الذي اعتمده مرجعاً أساسياً في مقاربته لعلاقة النّاص بالنّص مقاربة إسقاط الذات على الموضوع، ثمّ ملاحقة ذلك في نقده ثانياً.

يرى الأستاذ عبد المطلب، أن مشرب العقاد في توجهه النقدي السيكولوجي، يعود أساساً إلى تأثره بناقدين غربيين هما : (سانت بوف) و (تين)، فالأوّل كان يعتمد على عناصر لها صلة بالعمل الإبداعي، وهي مواجهة المؤلف ومعرفته في نفسه : (حياته وفكره وروحه) ؛ والثاني اعتنى بالبحث في القوانين التي تتحكم في عملية الإبداع الأدبي، فوجدها تخضع لثلاثة عوامل هي : (الجنس والبيئة والعصر)؛ وبناء على هذه العناصر مجتمعة، راح العقاد يعنى بدراسة الشخصيات الأدبية دراسة عميقة، تصل به إلى معرفة الخلفيات النفسية التي تحرك الشخصية الأدبية في إبداعها، ثمّ يلاحق بصماتها في إبداعها، فيربط بذلك علاقة وشيجة بين المرسل الضمني المستكشف ورسالته (23).

ويرى الأستاذ عبد المطلب : أن الأفكار الأسلوبية، وفق تلك الطريقة، تتحرك من دائرة اللغة بكل شمولها، ومن كونها مرآة تعكس طبيعة أصحابها، ثمّ تتوقف عند كل مبدع على حدة لتأخذ خصوصيته، نتيجة لتمايز المبدعين– –باطنياً– تمايزاً يحقق لكل منهم شخصية مستقلة ذات سلوك تعبيري متتابع لا يختلف إلاّ نادراً، ولا يمكن الوقوف على هذا الباطن الخفي –الذي هو أساسا الكاتب الضمني– إلاّ بالتدقيق في الوسيلة المادية الملموسة وهي الصياغة (24).

وبناء على ذلك كله، نجد العقاد في نقده الأسلوبي، يحاول دائماً أن يوحد بين حياة المبدع وفنه، بمعنى أن الطبيعة الفنية الحقيقية هي التي تجعل فن الشاعر جزءاً من حياته، أيا كانت هذه الحياة، وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع إبداعه، وموضوع إبداعه هو موضوع حياته، فديوان الشاعر –مثلا– ليس إلاّ ترجمة باطنية لنفسه، قد يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان، ولكن لا يخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة ممّا تتألف منه حياة الإنسان(25).

تسلّح العقاد بتلك الرؤية النقدية، وجعل منها أداته الإجرائية في قراءته لبعض الشعراء القدامى، منهم أبو نواس على وجه الخصوص، إذ تعامل معه تعاملاً

سيكولوجياً خالصاً، انتهى به إلى استكشاف أبعاد شخصيته التي اعتبرها ذات طبيعة "نرجسية"، راجعة إلى مكبوتاته المبكرة، وتمتاز هذه الشخصية بظاهرة من ظواهر "العرض" من أجل "لفت النّظر"، ثمّ ربط ربطاً موحداً بين العرض النرجسي والعرض الفني الذي يمتاز به شعر أبي نواس، بل أن العرض النرجسي الذي تنطبع به شخصية أبي نواس قد انعكس على شعره.

ثمّ يرى العقاد : أن الألغار التي يواجهنا بها أبو نواس والتي من أهمها الجمع بين الزندقة والنسك، وتلاحق غزل المؤنث وغزل المذكر، وامتزاج الهزل بالجد، لا يمكن أن تفهم إلاّ إذا أدخلنا في حسابنا طبيعة العرض النرجسي، إذ لا يهمّه أن يتغزل أو يرثى أو ينظم النسك والحكمة، وإنّما الذي يهمه هو أن يعرض من طويته "دوراً مسرحياً" يلفت النظر، وكل عروضه الفنية تتساوى في صيغة واحدة هي صيغة التمثيل، فالعرض هو الباعث الأوّل عنده(26).

وعلى هذا النحو يتابع العقاد بعض الشعراء القدامى جاعلاً من إبداعهم صورة لشخصيتهم، فطرفة في شعره نموذج لشخصية الشاب، وحاتم بن عبد الله نموذج لشخصية الكهل، وزهير نموذج لشخصية المجرب، فكل منهم موصوف على حقيقته(27)، بينما ابن الرومي نموذج للشخصية التشاؤمية الموسوسة،، ومن دلائله على ذلك في شعره أنّه كان يستعين بالمشتقات ويسرف في جمعها في بعض الأبيات حتى تنبو بها الأذن، وذلك كما في قوله :

صاغة صواغة صيغاً ... بدعاً لم تلف في خلد

وهي كما يراها العقاد ركاكة منه كان يقع فيها في اسطراداته، لكنّه يردها إلى أبعاد داخلية عند الشاعر، حيث كان دافعه إليها وسواسه، لأنّ طبيعة الموسوس لا تنفر من التكرار كما تنفر منه سائر الطبائع(28).

وخلاصة المنهج السيكولوجي الذي اتبعه العقاد في قراءته للشعراء القدامى، هي أنّه كان يحاول أن يجد علاقة بين شخصية المبدع وإبداعه، بحيث يكون معها تركيب النص ونسيجه موازياً للحركة الذهنية والنفسية، ويكون بذلك الأسلوب بصمة لصاحبه، وبذلك يتميز أسلوب عن أسلوب ويتفرد بخصائص لا توجد في سواه(29).

وإذا كان هذا المذهب في الأسلوبية يهدف إلى تحديد الأسلوب ودراسته من جهة خط علاقة المرسل برسالته قد اتضح في فكرته وإجرائه، فإن صعوبته الأساسية تكمن في مدى التوفيق إلى تحديد رؤية المبدع إلى العالم، أو في مدى

التوفيق إلى تحديد شخصية المبدع الباطنية، والتي تعتبر من الإبداع كاتبه الضمني ونواته الدالة المحورية والأساسية، وقد أطلنا الوقوف –نسبياً– مع هذا المذهب لصلته المباشرة مع قراءتنا الأسلوبية لشعر أبي مدين على وجه الخصوص، ونظرائه الصوفية على وجه العموم.

*　　　*　　　*

أمّا مذهب تحديد الأسلوب ودراسته من جهة خط المرسل إليه وعلاقته بالرسالة، فهو شأن ضارب بجذوره في النقد القديم، كما أنّه شأن شغل النقاد والدارسين بعامة والغربيين منهم بخاصة في العصر الحديث، فعملية الإبداع في نظرهم موجهة إلى متقبل، وهي لذلك تتكيف وفق مقتضى حاله، وليس كما كان يقول ابن الأثير في مثله السائر : "عليّ أن أقول، ولا عليّ إن لم تفهم البقر "، ومن هذا المنظور فإن صياغة الرسالة / النص لا تتم وفق مقتضى حال المرسل، بقدر ما تتم وفق مقتضى حال المرسل إليه.

لقد ذهب بشر بن المعتمر البغدادي، في صحيفته التي رواها الجاحظ في بيانه، في هذا المذهب، فالحّ في بعض فقراتها إلى ضرورة مراعاة مقامات المخاطبين وأحوالهم الطبقية والمعرفية عند إرسال الخطاب وتوجيهه، ولوّح إلى أن الخطاب لا يشرف بمعاني الخاصة أو يتضع بمعاني العامة، ولكن الشرف فيه هو أن يكيفه القائل وفق مقتضى حال المخاطبين لإحراز المنفعة من ذلك، فقال : "وأن يكون لفظك رشيقاً عذباً، وفخماً سهلاً، ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً، وقريباً معروفاً، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت، والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وليس يتضع بأن يكون من معاني العامة، إنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال" (30).

ثم إن جل الدراسات الغربية التي حاولت أن تحدد الأسلوب ودراسته، من جهة خط المرسل إليه، قامت على ما يمكن أن نطلق عليه نظرية "المنبه والاستجابة"، على اعتبار أن "الأسلوب ضغط مسلط على المتقبل، بحيث لا يلقى الخطاب إلا وقد تهيأ فيه من العناصر الضاغطة ما يدفع المتقبل إلى ردود فعل، ما كان لها أن تستنفر بمجرد مضمون الرسالة الدلالية لولا اصطباغ الخطاب بألوان ريشة الأسلوب" (31).

ولقد أولى بعض رواد الأسلوبية في القرن العشرين عنايتهم لمعنى

"التأثير/الاستجابة" مرتكزاً فكرياً في تحديد مفهوم الأسلوب ودراسته، من أشهرهم بييرجيرو (P.GUIRAUD) أستاذ اللسانيات في جامعة نيس، والذي تعرض إلى تحديد مفهوم الأسلوب من جهات مختلفة، من بينها جهة المتقبل، معتبرا الأسلوب- الذي هو اللغة الأدبية وعطاؤها التعبيري- مثيرا لخيال القارئ، من أجل إمتاعه وإقناعه واستجابته، "فمن ذلك مثلاً (الألوان) إنها -كما يقال- تستخدم كي تقنع القارئ، وتنال إعجابه، وتشد انتباهه، وتصدم خياله، بإبراز الشكل أكثر حدة، وأكثر غرابة، وأكثر طرافة، وأكثر جمالاً" (32).

غير أن الذي طور هذا المذهب، وحاول أن يخرج به إلى الموضوعية، برسم معايير نوعية علمية، تحصر السمات الأسلوبية المتميزة في الخطاب، بوصفها منبهات أسلوبية، تثير ردود فعل المتقبل، هو (ميشال ريفاتير) (Michael Riffaterre)، الأستاذ بجامعة كولومبيا الأمريكية، وذلك من خلال كتابه : (محاولات في الأسلوبية البنيوية) (33).

يعرف ريفاتير الأسلوب الأدبي بأنه "كل شكل مكتوب فردي ذي مقصدية أدبية" (34)، ثم زاد توضيح مفهوم الأسلوب في موضع آخر بقوله : "هو ذلك الإبراز (Mise en relief) الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية، بحيث لا يمكن لهذا القارئ أن يهمل تلك العناصر دون تشويه النص، كما أنه لا يمكن أن يكتشفها دون أن يجدها دالة ومتميزة، وما يتحصل قوله : هو أن اللغة تعبّر، والأسلوب يعمل على إبراز القيمة" (35).

ومن أهم ما ينبغي الانتباه إليه، في تعريف ريفاتير للأسلوب، هو إحضار مفهوم القارئ، ليشكل مع الأسلوب ثنائية : (المنبّه والاستجابة) في علاقة تفاعلية بينهما، من حيث إن الأسلوب منبّه يعمل على إثارة المتلقي بعناصره البارزة في الخطاب الأدبي، ومن حيث إن المتلقي يرد الفعل بعمله سلباً أو إيجاباً، وأن إهمال القارئ لتلك العناصر المهيمنة في الخطاب، هو في حدّ ذاته إخلال بجمالية التلقي، وبالتالي إخلال بعنصر الاستجابة المقصودة في بلاغة الخطاب.

إن علاقة الخطاب بالمتلقي تتمثل في كون الخطاب يثير بمنبهاته الأسلوبية ويشير بها إلى مقاصد المؤلف الواعية، وفي كون المتلقي يرد الفعل بالاستجابة إلى تلك المنبهات الأسلوبية، فيتخذ منها منطلقه لتحليل الخطاب، ومن ثمة فإن القارئ كان دائما هو المستهدف بوعي من طرف المؤلف في رسالته الأدبية، والذي غالبا ما يشكل منبهاته الأسلوبية بطريقة مخصوصة، لا يمكن معها للقارئ أن يمر عليها دون أن يخطئها، ودون أن تنبهه وتقوده إلى ما هو جوهري منها

ومن مقاصد المؤلف الواعية، فيغدو المؤلف بذلك مسنناً، والقارئ مفككاً للسنن (36).

ويقترح ريفاتير طريقة إجرائية للتحليل الأسلوبي، قائمة على المسلمة القائلة : "ليس هناك دخان بدون نار" (37)، وهو يشير بذلك إلى المنبهات الأسلوبية – التي هي كالدخان– والتي تعمل على إثارة القارئ باشرئبابها وبروزها في الخطاب، وتنبهه إلى مقاصد المؤلف ومراميه الأكثر إلحاحاً في الرسالة، والتي هي كالنار من المثال المذكور، وهي المسلمة التي تدعو إلى أكثر من إيجاد علاقة بين البنية النفسية العميقة التي تسوس الخطاب، وبين البنية اللسانية التي تتشكل في سطحه، وفق الإرادة الواعية للبنية النفسية التي بثها المؤلف في خطابه، وباختصار : بين الفكرة والتعبير.

وريفاتير– في طرحه هذا– لا يبدو بعيداً عن الطرح المنهجي الذي سبقه إليه (ليوسبيتزر) ، خصوصاً في مثاله هو أيضاً الذي يعتبر فيه أن : "روح المؤلف هي المحور الشمسي التي تدور حوله بقية كواكب العمل ونجومه"، وقد شعر ريفاتير نفسه بهذا التشابه المنهجي، فراح ينتقد طريقة سبيتزر بأنها طريقة انطباعية تخضع إلى الحدس في رصد جزئية واحدة من الخطاب تفرض نفسها على انتباه الدارس، فيستدل بها على نفسية المؤلف، ثم ينطلق من تلك الفرضية نحو التعميم، ليفحص جزيئات أسلوبية أخرى تسترعى الانتباه بما لها من حضور في النص ذاته، وهي في رأيه نقطة انطلاق معزولة ترمي إلى الإحاطة بمجموع الوقائع الأسلوبية، وهو ما يعد –في نظره– باباً مشرعاً للذاتية (38).

ولكي يتجنب ريفاتير ما اعتبره في منهج (سبيتزر) من الانطباعية والذاتية، يطرح طريقة إجرائية للتحليل الأسلوبي، يراها أكثر موضوعية وعلمية من طريقة سلفه، وهي طريقة قوامها ثلاثة معايير أساسية : الأول منها هو توسيع دائرة القارئ الواحد الذي عليه مدار استكشاف المنبهات الأسلوبية وتمييزها من مجمل المنبهات اللسانية العادية، إلى تعدد القراء الذين سماهم "مبلغين" (des informateurs)، ثم أطلق عليه اصطلاح : "القارئ النموذجي"؛ والثاني منها هو السياق الأسلوبي بوصفه معياراً يصحح عدم كفاية القارئ النموذجي ؛ والثالث منها هو توسيع دائرة الاعتماد على رصد جزئية أسلوبية واحدة، إلى رصد أكثر عدد ممكن منها، تتضافر في مجموعها لتنبئ عن مقاصد المؤلف الواعية، وسماها "تضافراً".

ففي ما يخص المعيار الأوّل : (القارئ النموذجي)، يرى ريفاتير ضرورة

استخدام "مبلغين"، ويحدد طبيعتهم في ثلاثة أنماط، فضلا، عن الدارس والمحلل نفسه، النمط الأوّل هو قارئ متوسط طبيعي موهوب بملكة اللغة المدروسة، والنمط الثاني هو تكليف مبلغين من الأفضل أن يكونوا مثقفين يستخدمون النص كذريعة لإظهار معارفهم، والنمط الثالث هو "الترجمة" فقد يمكن لترجمة تجريبية إلى لغة أخرى أن تعتمد باعتبارها مبلغا، ذلك لأن المنبه الأسلوبي يتحدى الترجمة، وبذلك فإن وظيفة "القارئ النموذجي" هي وظيفة استكشافية، لا يهتم أثناءها إلاّ بما يثير ردود فعله في النص من أساليب، واضعاً تحتها من الخطوط ما يميزها من الكلام المعياري (39).

وفيما يخصّ المعيار الثاني الذي هو "السياق الأسلوبي" فقد رأى ريفاتير، في اعتماده وإضافته، دعماً للقارئ النمودجي، ومراقبة لنتائجه في اكتشاف ما هو إجراء أسلوبي من غيره مما قد يبدو كذلك ولكنه ليس كذلك، فهل مثلاً : يعدّ إجراء أسلوبياً كل انحراف عن معيار مما تعتمده نظرية الانزياح معياراً أساسياً لها ؟

بدلا من المعيار النّحوي المعتمد في نظرية الانزياح، يعتمد ريفاتير في أسلوبيته السياق الداخلي للنصّ معياراً التحديد السمات الأسلوبية وضبطها، ولذلك يرى أن الأسلوب هو ما تولّد بفعله الانحراف عن السّياق ويعرفه بقوله : "السّياق الأسلوبي هو نموذج لساني، مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع" (40).

فالسّياق عنده هو المتواليات التعبيرية العادية في النص، وهو ليس شيئاً آخر غير الكلام النحوي، والأسلوب هو عنصر غير متوقع ينحرف عن السّياق فيحدث "المفاجأة"، وهو ليس شيئاً آخر غير الكلام اللانحوي، ويشبه ريفاتير السّياق بخط مستقيم موجه في تعاقب رؤية العين التي تقرأ سطراً، تتخلله انحرافات أو نتوءات هي بمثابة الإجراء الأسلوبي، وذلك على النحو الآتي : [سياق ←إجراء أسلوبي ← رجوع إلى السياق] أو [ملفوظ عادي ← مبالغة ← ملفوظ عادي] وهكذا، أي إنّ [الأسلوب = السياق +المفاجأة أو المبالغة] (41).

وأما فيما يخصّ المعيار الثالث والأخير، الذي هو "التضافر" والذي يسميه ريفاتير "المراكمة" الأسلوبية أيضاً، فيعني به توسيع دائرة رصد المنبهات الأسلوبية، وحصر أكبر عدد ممكن منها كيما تتضافر في مجموعها وتتآزر للإنباء عن مقاصد المؤلف الواعية، وخصوصاً منها تلك التي تتراكم في حيز معين من النّص، فيقول : "ما أريد أن أتحدث عنه هي المراكمة لكثير من

الإجراءات الأسلوبية المستقلة في نقطة واحدة معطاة، بحيث يكون كل واحد منها معبّراً في ذاته بمفرده، وكل إجراء أسلوبي مع المجموع، يضيف تعبيريته إلى تعبيرية الإجراءات الأسلوبية حول تقوية مثيرة للانتباه بطريقة متميزة " (42).

وممّا يمكن أن نخلص إليه مع (ريفاتير)، هو أن قوام أسلوبيته السياقية ثلاثة معايير محددة في : (السياق والتضافر والقارئ النموذجي)، فالسياق هو المرجع – كبيراً كان أم صغيراً، أي حالياً كان أم لفظياً– الذي يحدد المنبهات الأسلوبية ويضبطها ويميزها من غيرها ممّا ليست كذلك، في سلسلة الكلام ومتوالياته، وهو عبارة عن نموذج لساني، مقطوع بواسطة عنصر لساني غير متوقع، يحدث المفاجأة والمفارقة والمبالغة، وحينئذ فالأسلوب هو ما خرج عن سياق، أي : [الأسلوب = السياق + المفاجأة]، أما التضافر فهو المراكمة الأسلوبية التي تعمل على تجسيد الاستعمال الواعي للغة قصد تجسيد مرامي المؤلف الواعية من جهة، وتكثيف تنبيه المتلقي أو القارئ النموذجي إليها من جهة أخرى.

ولذلك كانت العلاقة –في الأسلوبية السياقية– بين الأثر الأدبي والمتلقي علاقة (انعكاس شرطي) بين فعل ورد للفعل أو استجابة، فعلى قدر ما تتضافر المنبهات الأسلوبية، وتتراكم في حيّز من النص، على قدر ما يكون ردّ فعل القارئ واستجابته لذلك مناسباً، وهو ما خلص إليه (ريفاتير) نفسه عندما قال :"فمهمة الأسلوبية هي دراسة اللغة من زاوية نظر مفكك السَنَن (Décodeur)، مادامت ردود أفعاله وفرضياته حول مقاصد المسنّن (encodeur) وكذلك أحكام القيمة، هي إجابات على المنبهات المسنّنة داخل المتوالية اللفظية، وستصبح الأسلوبية في هذه الحالة علماً لسانياً لتأثيرات الإرسالية ولمردود فعل التواصل، ولوظيفة الإكراه التي تمارسها على انتباهنا" (43).

* * *

وأمّا مذهب تحديد الأسلوب وضبطه ودراسته من جهة خط الرسالة، مقطوعة عن منابعها ومنابتها، وعن قارئها ومتلقيها، باعتبارها كياناً حيادياً مستقلاً ومغلقاً، فهو شأن ضارب بجذوره في البلاغة العربية، وهو شأن أغلب الدراسات الأسلوبية الحديثة، النظرية منها والتطبيقية، بل إنّ هذا المذهب هو الذي يشكل نقطة الالتقاء الجوهرية بين البلاغة العربية وأسلوبية الانزياح، في ذهابهما إلى أن ما يميز النّص الأدبي من غيره من النصوص، لا يرجع إلى قائله ولا إلى متلقيه، ولا حتى إلى مضمونه أو معانيه، بل يرجع إلى ما فيه من أساليب جاءته نتيجة لما

فيه من عدول وانزياح عن معيار، فكانت بذلك نظرية العدول أو الانزياح هي القاسم المشترك بينهما، بل بين كل الدراسات التي تعاملت مع النص بوصفه كياناً جمالياً يحمل أسرار جماليته وأدبيته في بنيته لا خارجها.

وإذا ما جئنا إلى تراث العربية البلاغي والنقدي ألفيناه في أغلبه يولي عنايته للنص في حد ذاته، يبحث في أسرار جماليته وبلاغته، فيصف استعمال اللغة، ويستنبط طرق القول في كلام العرب وأساليبه، مميزاً بين استعمال اللغة لما وضعت له في الأصل، وبين استعمالها لما لم توضع له في الأصل، وذلك على سبيل التوسع والعدول والانحراف عن ذلك الأصل، من أجل مزية جمالية وغرض بلاغي.

وإذا كان المقام لا يسمح لنا بمتابعة كل النصوص النظرية والتطبيقية التي ضربت "سياجاً فيلولوجياً" على النص الأدبي، مهتمة في المقام الأول ببحث أسرار أدبيته واستنباط أساليبه، فإن متابعة بعضها قد يكون كفيلاً للإعراب عن هذا المذهب في العربية، ودليلاً عليه وعلى التقائه في أهم المبادئ مع أسلوبية الانزياح في الدراسات الغربية الحديثة.

لقد كان الجاحظ –مثلا– سباقاً في دعوته النقدية إلى أن النص الأدبي لا يتقدم بمعناه ويحسن به، بقدر ما يتقدم بمبناه، ويحسن بصوغه، وتخير لفظه، وجودة سبكه وتركيبه، وكثرة مائه وطلاوته، فقال معلقاً على أبي عمرو الشيباني ومخالفاً له في رأيه الذي قدم فيه الشعر بمعناه : "وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنّما الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير" (44).

وتاريخ البلاغة العربية حافل بالنصوص التي أسست لنظرية العدول، وفرقت بين الكلام والأسلوب، في صورة المرسل و البديع، فهذا أبو الفتح ابن جني يتحدث عن "الانحراف" وعمّا ينتج عنه من أساليب مثل "الالتفات"، وما تتميز به تلك الأساليب من مقاصد لطيفة يدق مسلكها ويعز مطلبها، ويشكل تأويلها، فيقول : "وكلام العرب كثير الانحرافات، ولطيف المقاصد والجهات، وأعذب ما فيه تلفته وتثنيه" (45).

وأما ابن المعتز (–296 هـ) فقد ألفيناه في كتاب البديع يؤسس بوعي لمستوى المكون الاستبدالي في الدرس البلاغي، حيث فرق بوعي واع بين "الكلام

المرسل" و"الكلام البديع"، فجعل من المرسل قاعدة ومعياراً، ومن البديع استثناء و انحرافاً وعدولاً عن معيار، وذلك بواسطة قيود سميت بأسماء مناسبة لأنواع اختيار اللفظ واستبداله، كقيد الاستعارة والتشبيه، وكقيد المطابقة والمجانسة، و هلمّ جراً، مما هو معروف في البلاغة العربية، من أسماء لقيود ينحرف الكلام بواسطتها من المرسل إلى البديع، والنص من التواصلي إلى الفني.

ولقد سار على هدي ابن المعتز ومنهاجه، فريق من الدارسين والمستنبطين منهم : قدامة بن جعفر (–337 ه)في كتاب نقد الشعر، وأبو هلال العسكري (–385هـ) في كتاب الصناعتين، وابن رشيق المسيلي القيرواني (–485هـ) في كتاب العمدة، وغيرهم، يرصدون ما أخل به ابن المعتز، ويستدركون عليه ما فاته من قيود وأسماء ومفاهيم، ولكن همهم ظل كهمه، لم ينصرف –في أغلبه– إلاّ إلى البنية الاستبدالية، التي تعنى باختيار اللفظ وصياغته وصناعته، مما جعل المزية والفضيلة في الكلام ترجع إلى جهة حسن اختيار اللفظ وتنظميه تنظيماً أفقياً دون الاهتمام بأنساق أو مستويات أخرى.

وألفينا –في المقابل– أبا عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (–255ه) في ما وصلنا من نتف عن كتابه المفقود : "نظم القرآن"، يؤسس بوعي لمستوى المكون التركيبي في الدرس البلاغي، حيث أرجع إعجاز القرآن العظيم، لا إلى ما فيه من بديع فحسب، ولكن إلى ما فيه من بديع النظم والتركيب أيضا، وإن كنا لا نعرف تفاصيل الجاحظ عن فكرة النظم، للسبب الذي تقدم، فحسبه أنه أشار إلى نسق جديد، سار على هديه فيه فريق آخر من الدارسين، منهم : السجستاني (–316هـ) في كتاب مفقود سماه : "نظم القرآن" أيضا، والبلخي (–322هـ) في كتاب مفقود سماه :"نظم القرآن" كذلك، والواسطي (–306هـ) في كتاب سماه :"إعجاز القرآن في نظمه وتأليفه"، والرماني (–384ه) في رسالة سماها : "النكت في إعجاز القرآن"، والخطابي (–388هـ) في أخرى سماها : "بيان إعجاز القرآن"، والباقلافي (–403هـ) في كتاب سماه "إعجاز القرآن"، والقاضي عبد الجبّار (–415ه) في جزء من أجزاء المغني سماه : "إعجاز القرآن".

ولكن جهد هؤلاء وهمهم، وإن كان انصرف إلى المكون التركيبي، بوصفه النسق التراصفي العمودي الذي صار النص القرآني بموجبه معجزاً، فإن جهدهم ظلّ نظرياً وحبيس فكرة النّظم، دون الاهتداء إلى تحريرها في طريقة إجرائية، وأقصى ما وصل إليه آخرهم (القاضي عبد الجبار) هو أنّه اهتدى إلى صياغة نظرية تجمع بين المكونين : الاستبدالي والتركيبي، مع إضافة الإعرابي، وذلك في

قوله : "فالذي تظهر به المزية ليس إلاّ الإبدال الذي به تختص الكلمات، أو التقدم والتأخر الذي يختص بالموقع، أو الحركات التي تختص بالإعراب، فبذلك تقع المباينة" عنده بين الكلام المرسل والكلام البديع من جهة، وبين كلام بديع بليغ وآخر من جهة أخرى، ولكنّها صياغة نظرية ظلت تحتاج إلى سبل الإجراء.

وبذلك وصل الدّرس البلاغي إلى عهد عبد القاهر الجرجاني (-471هـ)، وهو يراوح بين اتجاهين متوازيين : أحدهما هو اتجاه البديع أو البلاغة، ظل ينتصر للمكون اللفظي والاستبدالي في توليد الأساليب، وآخرهما هو اتجاه النظم والتركيب، ظل ينتصر للمكون التراصفي التوزيعي، وكل اتجاه منهما طفق يزعم لنفسه أن الفضيلة والمزية في حسن الكلام وبلاغته، إنّما يرجع إلى جهته، ويقلل من مزية الجهة الأخرى أو ينفيها.

ولم يزد الجرجاني بفطنته وذكائه، شيئاً عما سلف، سوى التوفيق بين الاتجاهين أو المستويين : البديع والنظم، والخروج بهما من النظري إلى التطبيق والإجراء، وأن يصوغ على أساسهما نظريته في البلاغة العربية التي يقول في نصها : "وجملة الأمر أن ههنا كلاماً حسنه للفظ دون النظم، وآخر حسنه للنظم دون اللفظ، وثالثاً قرى الحسن من الجهتين ووجبت له المزية بكلا الأمرين".

وقد ظلّ الجرجاني يعالج أنساق نظريته الثلاثة : نسق اللفظ أو محور الاختيار، ونسق النظم أو محور التوزيع، ونسق تعامد محور الاختيار على محور التوزيع، وأن يجريها في عدد من الأساليب، بوصفها الأنساق البانية لجمالية النص وأدبيته، وبوصفها هي نفسها أيضا مفاتيح مداخله لمدارسته والكشف عن أساليبه ومزاياها الجمالية والأدبية، فخصّ شرح نظريته في العدول، وإجراء نسق النظم، وإجراء نسق التعامد، بكتاب الدلائل، وخصّ نسق اللفظ بكتاب الأسرار (46).

وأمّا في الدراسات الغربية، فإن مذهب الاقتصار على الآثار الأدبية منقطعة عن منابعها ومنابتها وأيديولوجيتها لم يظهر في حركة واعية بمنهجها وبمقاصدها إلاّ مع الشكلانيين الروس في الثلث الأوّل من القرن العشرين، لينتشر بعد ذلك مع البنيويين اللغويين في أنحاء متعددة من بلاد الغرب (47).

"ولقد ساءل الشكلانيون والبنيويون اللغويون النصوص عن أسرارها الأدبية، فانتهوا إلى أن النّص الأدبي ليس أدبياً بمعناه أو فحواه، وأنّه ليس كذلك من حيث نشأته وما عمل فيها من مؤثرات، وإنّما هو أدب بحكم صياغته، وأسلوبه، وطريقته، ووظيفة اللغة فيه، ومن هنا رأوا أن السؤال الذي يجب أن نواجه به

الآثار الأدبية لا يقع على المعبّر عنه فيها، وإنّما يقع على كيفية التعبير وطرقه وأنماطه، قال تينيانوف (tynianov) : إن التساؤل عمّا تعبر عنه الآثار هي المظهر الجوهري للإنتاج الأدبي"(48)، وهي الروعة نفسها التي ألفينا الجاحظ يدعو إليها من قبل.

وفي هذا المجال، فإن بول فاليري (Paul Valéry) (-1946م)، الأديب والناقد الفرنسي، يعد من رواد الأسلوبية في الغرب، حيث عرف الأسلوب وحدده بوصفه "انزياحاً عن معيار، وهو التحديد الذي تبناه (برونو)، ونجده أيضاً عند بالي وسبيتزر" (49)، وهو التحديد نفسه الذي ألفينا ابن جني يذهب إليه في نظرية العدول، مما سبق أن أثبتناه.

غير أن : رومان جاكبسون (R. Jakobson) المولود بموسكو سنة 1896، أحد مؤسسي مدرسة الشكلانيين الروس، هو الذي يرجع إليه الفضل في إعادة صياغة (نظرية الانزياح) أو ما أصبح يعرف (بأسلوبية الانزياح)، وذلك حين اعتمد خطين أساسين في الحدث اللساني، أحدهما محور الاختيار، وفيه يختار المتكلم أدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، وآخرهما محور التوزيع، وفيه يتم تركيب ما تم اختياره، وذلك إمّا وفق مقتضى قوانين النحو ومعاييره، وإمّا وفق سبل التصرف والتوسع في الاستعمال، وحينئذ فإن الأسلوب هو ما خرج عن معيار وعدل عنه (50).

وقد ركز جاكبسون على محوري (الاختيار والتأليف) بوصفهما عنصرين ضروريين للسلوك اللفظي، فقال :"ما هو العنصر الذي يعتبر وجوده ضرورياً في كلّ أثر شعري ؟ وللإجابة على هذا السؤال، لابد أن نذكر بالنمطين الأساسيين للترتيب المستعملين في السلوك اللفظي : الاختيار والتأليف" (51).

ثم يضرب لهما مثلا بقوله : "لنفرض أن (طفلاً) هو موضوع رسالة ما، فالمتكلم يختار بين سلسلة من الأسماء الموجودة والمتفاوتة التماثل، مثل : طفل وغلام وولد وصبي، وهي كلّها متفاوتة التماثل من زاوية نظر ما، ويختار المتكلم بعد ذلك من أجل التعليق على هذا الموضوع فعلاً من الأفعال المتقاربة دلالياً : ينام وينعس ويستريح ويغفو، وتتألف الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلامية، إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف" (51).

وذلك في جوهره هو ما سبق أن ذهب إليه الجرجاني في نظرية العدول،

حين ركز على محورين في تأليف المتواليات التعبيرية : (اللفظ والنظم)، وحين ذهب إلى أن العدول قد يكون من جهة اختيار اللفظ، فينتج عنه جملة من الأساليب أساسها الاختيار والاستبدال : كالجناس والطباق والتشبيه والاستعارة والكناية وهلم جراً، وقد يكون من جهة النظم والتركيب فينتج عنه جملة من الأساليب أساسها مخالفة مقتضى النحو التركيبي : كالتقديم والتأخير والفصل والوصل، والذكر والحذف وهلم جراً، وقد يكون من جهة إسقاط محور الاستبدال على محور النظم، فينتج عنه أساليب متراكبة متضافرة، مثل الاستعارة والتقديم والتأخير في مثل قوله تعالى : ﴿ **واشتعل الرأس شيباً**﴾.

وربما كان من المناسب أن نختم هذا المذهب في الدرس الأسلوبي بعرض نموذج (هنريش بليث)، الذي يتميز بتوسيع المستويات الإجرائية في تحليل النص الأدبي تحليلاً أسلوبياً سيميائياً، ففضلاً عن المستويين الأساسيين السابقين : (الاختيار والتأليف)، يضيف أربعة مستويات فرعية أخرى هي : المستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى الخطي، والمستوى النّصاني (52)، وقد سجل في نموذجه عند الإجراء عودة ملحوظة للإجراءات البلاغية التقليدية، وهذه نبذة مختصرة عن مستوياته.

1. الصور الفونولوجية : ويتم فيها حصر الصور الصوتية والنغمية أو الإيقاعية، بوصفها صوراً منزاحة عن معيار الترسل، ومن أهم مظاهرها في النّص : تكرار الصوائت والصوامت في توازنها وتوازيها، والمقاطع المتوازنة، والنبر والوقف، وغيرها من التوازنات الصوتية التي قصد منها إحداث التنغيم والإيقاع المحايث لدلالة النص الكلية، ومن مظاهر ذلك في الدرس البلاغي : السجع والجناس، ورد الأعجاز على الصدور، والترصيع، وغيرها (53).

2. الصور المرفولوجية : ويتم فيها حصر الوحدات الصرفية، في ارتباطها بغيرها، كنظام التعادل المرفولوجي في مثل الترصيع، أو في مثل : التماثل الصوتي والاختلاف الخطي والدلالي (كصيغ : فعيل وفعال...) المتكررة، وفي مثل التماثل الصوتي والخطي والاختلاف الدلالي (نجا – نجا)، ويعترف المؤلف بأن هذا المستوى متداخل في وحداته مع وحدات المستوى السابق (الصوتي) .(54)

3. الصور التركيبية : ويتم فيها رصد الصور التركيبية التي تنزاح عن مقتضى معيار النحو، كالاعتراض، والحذف والذكر، والقلب، والتقديم والتأخير، والتعادلات التركيبية وتوازيها، وغيرها ممّا حفل به الدرس البلاغي، ممّا يختص

بالتراكيب (55)، وهو المحور الذي اهتم به الجرجاني وبنى عليه نظرية النظم.

4. الصور الدلالية : ويتم فيها رصد ودراسة الأساليب ذات التكوين الدلالي والاسبدالي ممّا حفل به الدرس البلاغي كالطباق والمقابلة وغيرهما، وركز المؤلف على الصور الدلالية الأكثر أهمية وهي التعويضية، والتي دأب الناس على تسميتها (مجازات) كالاستعارة والكناية والمجاز المرسل(56)، وهو المحور الآخر مما بنى عليهما الجرجاني نظرية العدول.

5. الصور الخطية : ويتم فيها رصد ودراسة الدلالة الناتجة عن الاستعمالات الخطية المنزاحة عن الخط المعتاد، ومن أبرز صوره : علامات الترقيم، وترك البياض والفراغات، والتقليد الخطي للتيمات والدلالات، والكتابة بخط مغاير للمرسل، واعتماد توازنات خطية معينة في (الشعر البصري)، وغير ذلك مما له دلالة إضافية سيميائية(57).

6. الصور النصانية : ويتم فيها رصد ودراسة الدلالة الناتجة عن الانزياحات النصية، مثل الزيادة في النص كالاستطراد والعدول عن (التيمة) الرئيسية إلى (تيمة) أخرى، ومثل صور التعويض : كالتمثيل، والتبديل النّصي، وكتكرار النص بتمامه، وقد يكون التعويض جزئياً كالتمثيل، وقد يكون كلياً كما هو الحال في النصوص الدينية بل الصوفية على وجه الخصوص (58)، ولا ندري كيف أغفل المؤلف صور تداخل النصوص في هذا المحور، مع أنّه من أبرز مظاهر الصور النصانية.

إنّ مستويات الدراسة الأسلوبية التي أجراها (هنريش) في نموذجه الذي أفاد فيه من الدرس الأسلوبي عموماً، وأسلوبية الانزياح خصوصاً، وإجراءات الدرس البلاغي بصفة أخص، ليس جديداً على الدارسين كل الجدة، وقد طبق كثير من الدارسين هذه المستويات وغيرها، دفعة واحدة تارة، أو الاكتفاء بمستوى واحد مهيمن تارة أخرى.

*   *   *

وإذا كانت الإطالة قد أخذت مأخذها في هذا المحور الذي اختص بعرض مذاهب الأسلوبية الثلاثة، فإنّ ذلك قد تمّ عن قصد، ولم نرد به الإطالة من أجل الإطالة، ولكن من أجل الإفادة العامة من جهة، ومن أجل بيان موقع الدراسة التطبيقية للنص الشعري الصوفي عموماً، وعند أبي مدين خصوصاً، وقد تبين لنا أنّ ما ينسجم من هذه المذاهب الثلاثة للأسلوبية مع موضوعنا، هو الاتجاه الأول الذي يتفق تماماً مع عنوان بحثنا الذي هو "الرؤيا والتشكيل"، أي العلاقة بين رؤيا

الأديب للعالم وبين أسلوبه، كما أن ذلك لا يمنع من الإفادة من المذهب الأخير في كون الأسلوب هو انزياح عن معيار وعدول عنه، أما المذهب الثاني فهو من تحصيل الحاصل، حيث لا يتحقق نص ما إلاّ بقارئ، ولا تتحقق قراءة ما إلاّ بنّص.

وإذا كانت القرءاة الأسلوبية –مهما كانت شاملة وواسعة– لا تستطيع أن تحصي وتضبط جميع أساليب النص، فإنّها مهما كانت أيضاً –ومن واجب الإيفاء بحق النص– أن تهتم بالعناصر الأسلوبية المهيمنة فيه، والتي قصد المؤلف إليها قصداً من جهة، وكانت من بين مقتضى حال النص ممّا لا محيد له عنها ولا مهرب، ولذلك فقد وضعنا في حسابنا مثل هذه الاعتبارات، واكتفينا برصد ما هيمن من أساليب في النص الصوفي، وما كان منها من مقتضياته، مثل : التقابل والتمثيل والتجريد والتناص والأسلوب القصصي.

2. أسلوب التقابل :

التقابل هو التعارض الدلالي بعضه عن بعض، وقد يسمى تخالفاً أيضاً (59)، وهو طريقة وأسلوب في بناء القصيدة الصوفية بناءً تقابلياً وتخالفياً، بل نراه أهم مكون من مكوناتها البانية، وأظهر خصيصة أسلوبية مهيمنة فيها، فهو لا تكاد تخلو قصيدة صوفية منه، وذلك نظراً إلى طبيعة التجربة الصوفية ذاتها التي تقوم أساساً على التقابل والتخالف بين بعديها المعهودين، وهما : بعد الغياب، وبعد الحضور، المكونان الأساسيان للبنية العميقة الدالة، سواء تعلق الأمر بما يرجع إلى التجربة الصوفية بوصفها بنية نفسية، أو تعلق بما يرجع إلى التجربة الشعرية بوصفها بنية لسانية، من حيث كون الأولى هي التي تسوس الثانية وتتجلى فيها.

ومظاهر تجلي التقابل والتخالف والتعارض في القصيدة الصوفية، عادة ما يتجسد في التعارض بين الذات الصوفية، التي تصبو إلى وصل ما انفصل، والذات المحبوبة، التي تصدّ وصال ما انفصل مادام لم يعد كما كان قبل أن يكون، ولذلك يمكن لنا التأشير على بنية التقابل والتخالف اختصاراً بالتعارض بين : (الأنا والآخر)، وهو التعارض الذي تحدثه علاقة الغياب بينهما كما يظهر في نسيج القصيدة الصوفية، ويعمل على توليد الدلالات المتناقضة كالنقص والكمال، والفصال والوصال، والتنائي والتداني، والأنا والهو، ويظل الأمر كذلك، في تعارضه وتناقضه، وتظل القصيدة كذلك مؤسلبة أسلوباً تقابلياً تخالفياً، إلى أن يتحد المتعارضان، ويصير الاثنان واحداً، فيتبدل الأسلوب –حينئذ– من التقابل

إلى التوّحد.

وأسلوب التقابل والتخالف نوعان، وذلك بحسب بنية القصيدة الصوفية، فمنها ما تبنى على جزء واحد مطرد، ومنها ما تبنى على أجزاء متباينة ومتعارضة دلالياً، وحينئذ فأسلوب التقابل في النوع الأوّل من بناء القصيدة، يكون ضمنياً في الأغلب الأعم، بينما في النوع الثاني من بناء القصيدة صريحاً ومباشراً في الأغلب الأعمّ أيضاً.

وإذا جئنا الآن إلى الدراسة التطبيقية، وتفحصنا بنية القصيدة الصوفية عند أبي مدين التلمساني، لوجدناها في أغلبها -إن لم نقل كلها- مبنية على جزء واحد مطرد، دون ما أثر إلى تعدد الأجزاء المتباينة، ومن ثمة فإن نوع التقابل فيها هو من النوع الأوّل، أي التقابل الضمني الذي لا يظهر في صورة صريحة ومباشرة كما هو الحال في النوع الثاني الذي سنطرق نموذجاً منه للمباينة بينه وبين الضمني.

أسلوب التقابل الضمني في قصائد أبي مدين ليس حلية لفظية، ولا تنميقاً بديعياً، ممّا لا تخلو منه قصيدة من القصائد، تقليدية كانت أم صوفية، ولكنه تشكيل بنيوي ومكون أساسي في بنيتها السطحية، لأن رؤيا الصوفي إلى العالم، بوصفها بنية عميقة دالة، هي نفسها ذات طبيعة تقابلية، كما سبق وأن رسمناها في المثلث الدلالي الصوفي، فهي الفاعل أو الكاتب الضمني، وبنية القصيدة هي القابل المجسد لرؤيا الفاعل في صورة تقابلية، ومن قصائد أبي مدين التي نقرأ فيها هذا التقابل نجتزئ من قصيدة له بلغت زهاء اثنين وعشرين بيتاً قوله : (60)

تضيق بنا الدنيا إذا غبتم عنّا وتذهب بالأشواق أرواحنا منا
فبعدكم موت وقربكم حيا فإن غبتم عنا ولو نفسا متنا
نموت ببعدكم ونحيا بقربكم وإن جاءنا عنكم بشير اللقا عشنا
ونحيا بذكركم إذا لم نراكم[1] ألا إن تذكار الأحبة ينعشنا
فلولا معانيكم تراها قلوبنا إذا نحن أيقاظ وفي النوم إن غبنا
لمتنا أسى من بعدكم وصبابة ولكن في المعنى معانيكم معنا

---
(1) الأصح نركم وحينها يختل الوزن

فالمكونـان الأساسيان البانيان للقصـيدة همـا : (الأنـا) ممثلاً للذات الصـوفية في القصيدة كلها، ومن مظاهره اللسانية فيها : (بنا – عنا – أرواحنا – منا – عنا – متنا – نموت – نحيا – جاءنا – عشنا – نحيا – نراكم – ينعشنا – قلوبنا – نحن – غبنا – لمتنا – معنا) إلخ ...، و(الآخر) ممثلاً للذات العلية في القصيدة كلها أيضاً، ومن مظاهره اللسانية فيها (غبتم – بعدكم – قربكم – غبتم – بعدكم – قربكم – عنكم –ذكركم – نراكم – الأحبة – معانيكم – بعدكم – معانيكم) إلخ... والعلاقة بينهما علاقة غياب أو تناءٍ وبعاد، وبمصطلح القوم علاقة (فرق أوّل) وهي العلاقة التي تمثلها دلالة النص، ومن مظاهرها اللسانية فيه : (تضيق – غبتم – الأشواق – بعدكم – غبتم – بشير اللقاء –ذكركم) إلخ.

وحينئذ فإن طريقة بناء القصيدة هي طريقة تقابل وتعارض بين الذات الصوفية التواقة إلى التواصل، والذات العلية الممتنعة صفاتها الكاملة عن كل تواصل لا يرقى سالكه إلى التخلص تخلصاً كاملاً من الحظوظ الدنيوية والبشرية، ومادامت العلاقة بينهما علاقة غياب وتوتر، فإن فجوة التقابل والتعارض تبقى هي الخصيصة المهيمنة على نظام بناء قصيدة الغياب في شعر أبي مدين كله على الخصوص، والشعر الصوفي المماثل على وجه العموم، ومن قصائد أبي مدين في ذلك قوله (61) :

كم صدود وكم قلا	**ووصالي بكم غلا**
لو صلي القلب باللظى	**ما سلاكم وما قلا**
عذبوا كيف شئتم	**فعذابي بكم حلا**
هاجر النوم مقلتي	**واصطباري ترحلا**
مطلق الدمع مرسل	**وعذولي تقولا**
ودموعي تواترات	**فوق خد تسلسلا**
فارحموا مغرماً بكم	**في هواكم تغزّلا**

وهي قصيدة مثل السابقة، المكونان الأساسيان البانيان هما : (الأنا) ممثلاً للذات الصوفية في أبيات القصيدة كلها، ومن مظاهره اللسانية فيها : (وصالي – القلب –عذابي – مقلتي – اصطباري – الدمع – عذولي – دموعي – خدي –

مغرماً – تغزل)، و(الآخر) ممثلاً للذات العلية ورمزاً عليها، ومن مظاهره اللسانية فيها : (بكم – سلاكم – عذبوا – شئتم – بكم – فارحموا – بكم – هواكم)، والعلاقة بينهما علاقة غياب ممثلة في دلالة النص الكلية، ومن مظاهرها فيه : (صدود – قلا – صلي – هاجر النوم مقلتي – واصطباري ترحل – الدمع مرسل – العذول– تواتر الدموع)، وبذلك يتحقق التقابل والتعارض والتنافر بين ذات محبة تصبو إلى الوصال، وذات محبوبة ممتنعة عن كل وصال أو تواصل مادامت الذات المحبة مكبلة بشرنقة حظوظها البشرية والدنيوية.

ومن أقصر نماذج أبي مدين في بناء القصيدة بناءً ثنائياً متقابلاً ومتعارضاً، هذه المقطعة التي يقول فيها (62) :

طال اشتياقي ولا خل يؤانسني	**ولا الزمان بما نهوى يوافيني**
هذا الحبيب الذي في القلب مسكنه	**عليه ذقت كؤوس الذل والمحن**
عليه أنكرني من كان يعرفني	**حتى بقيت بلا أهل ولا وطن**
قالوا جننت بمن تهوى فقلت لهم	**ما لذة العيش إلاّ للمجانين**[1]

فالثنائيان الأساسيان البانيان للمقطعة هما : (الأنا) ممثلاً للذات الصوفية المحبة، ومن مظاهرها اللسانية فيها : (اشتياقي – يؤانسني – يوافيني – القلب مسكنه – ذقت –أنكرني – يعرفني – بقيت – جننت – تهوى – فقلت)، و(الآخر) ممثلاً للذات العلية المحبوبة، ومن مظاهرها اللسانية فيها : (بما نهوى – هذا الحبيب – الذي – مسكنه –عليه – بمن تهوى)، والعلاقة بينهما علاقة غياب أو (فرق أول)، وهي العلاقة التي تجسدها دلالة النص الكلية، ومن مظاهرها اللسانية : (طال اشتياقي – ولا خل يؤانسني – ولا الزمان بما نهوى يوافيني – عليه ذقت كؤوس الذل والمحن – قالوا جننت بمن تهوى)، ولما كانت العلاقة علاقة غياب وتعارض وتوتر بين (الأنا والآخر)، فإن فجوة التقابل بينهما تظل قائمة، أحدهما يصبو إلى التواصل، وآخرهما يمنعه ويصده، ولن يتم التواصل المأمول إلاّ بمثابرة الذات المحبة على المحو والإثبات، محو الحظوظ وإثبات الحقوق، فإذا ما تمّ ذلك، فإن بنية الخطاب الشعري تتبدل من ثنائية التقابل إلى التوحد.

قد يتغير ممثل (الأنا) في الخطاب الشعري، متعيناً في (مريد) أو (سالك) أو (فتى) على الإطلاق، وقد يتغير ممثل (الآخر) فيه، متعيناًً في (الحقيقة

[1] القافيتان (يوافيني و(المجانين) متجانستان، أما (المحن) و (وطن) فلاتجانس معهما.

المحمدية) أو (حقيقة الولي)، غير أن العلاقة إذا ظلت علاقة غياب وتعارض، فإن بنية القصيدة بناءً تقابلياً يظل قائماً، لأن طرفاً فيها يمثل النقص، وآخر يمثل الكمال، ولا يمكن للنقص أن يناظر الكمال ويساويه ويعادله إلاّ إذا صار النقص كاملاً كما كان قبل أن يكون، وحينئذ فإن بنية الخطاب تتغير بدورها تبعاً لذلك، فتزول منها البنية الثنائية المتقابلة بزوال ضمائر التفرقة والتعدد، ولكن ذلك قلما يحدث في الخطاب الشعري، إذا قيس بكم ما يبنى منها بناءً ثنائياً متقابلاً، لكثرة زمن الغياب، وقلة زمن الحضور.

فمن النماذج التي يتغير فيها ممثل (الآخر) فيصبح (الحقيقة المحمدية)– باصطلاح الصوفية – ويظل ممثل (الأنا) هو نفسه الذات الصوفية، وتظل العلاقة بينهما علاقة غياب، نجتزئ هذه الأبيات، من قصيدة لأبي مدين بلغت زهاء ثمانية عشر بيتاً، يقول فيها (63) :

يا قلب زرت وما انطوى ذاك الجوى	**عجباً لقلب بالنعيم قد اكتوى**
زاد الغرام وزال كل تصبر	**عالجته قبل الزيارة فانطوى**
ولهيب وجد هيجته روضة	**من أجلها حلت من الصبر القوى**
بل زاد شوقي للحبيب ورامة	**والأبرقين وما لمنعرج لوى**
تا الله ما شوقي لطيبة بعدما	**زرت الحبيب وقبله إلاّ سوى**
أرض أحبّ إلى العلي من العلى	**نزل الرسول بها وفيها قد ثوى**

القصيدة ذات دلالة كلية توسيلة، يتوسل فيها القائل بالنبي –صلى الله عليه وسلم– إلى الله جلّ جلاله أن يعتقه يوم القيامة من أهوالها، وذلك بعدما ما زار وحجّ ووقف على المعالم النبوية والآثار، غير أن الصوفية عموماً –ومنهم أبو مدين– ينظرون إلى الرسول –صلى الله عليه وسلم– نظرة روحية خالصة، ممثلة في ما اصطلحوا عليه باسم "الحقيقة المحمدية" التي كانت أول ما خلق الله في خلقه، وظلت تمد الأنبياء بنور الحقيقة بقدر، إلى أن تجلت كاملة في آخر الأنبياء عليه الصلاة والسلام، وعليه فالتوسل بالرسول الكريم، هو، في معنى الصوفية، توسل بالحقيقة المحمدية، فهو منها القابل وهي منه الفاعل.

وبناء على ذلك، فإن المكونين الأساسيين البانيين للقصيدة، هما : (الأنا)

ممثلاً للذات الصوفية المحبة، ومن مظاهر دواله اللسانية فيها : (يا قلب – زرت – الجوى –قلب – اكتوى – عالجته – شوقي – زرت)، و(الآخر) ممثلاً للحقيقة المحمدية المحبوبة، ومن مظاهر دواله اللسانية فيها : (روضة – الحبيب – رامة – الأبرقين –طيبة – الحبيب – أرض – الرسول – ثوى)، والعلاقة بينهما علاقة غياب، لأن مرامي القصيدة صوفية باطنية لا مظهرية، تتوق فيها الذات الصوفية إلى التواصل مع الحقيقة المحمدية لا مع الآثار أو الرسوم الدالة عليها، وحينئذ فإن بنية القصيدة هي بنية ثنائية تقابلية بين النقص ممثلاً في الذات الصوفية، والكمال ممثلاً في الحقيقة المحمدية، وهما صفتان متعارضتان بالطبع.

ومن النماذج التي يتبدل فيها ممثل (الأنا) فيصبح في حقيقته (مريداً) أو (سالكاً) أو (فتى) مريداً على الإطلاق، ويتبدل فيها ممثل (الآخر) فيصبح في مدلوله (حقيقة الولي) أو (حقائق الأولياء) الواصلين على الإطلاق، وتظل العلاقة بينهما علاقة غياب، لعدم التكافؤ والتناظر في إحراز الكمالات وتحقيق الذات، نجتزئ من منظومة (الفقراء) لأبي مدين هذه الأبيات (64) :

ما لذة العيش إلا صحبة الفقرا هم السلاطين والسادات والأمرا

فاصحبهم وتأدب في مجالسهم وخل حظك مهما خلّفوك ورا

واستغنم الوقت واحضر دائماً معهم واعلم بأن الرضى قد خصَّ من حضرا

ولازم الصمت إلا إن سئلت فقل لا علم عندي وكن بالجهل مستترا

ولا تر العيب إلا فيك معتقداً عيباً بدا بيناً لكنه استترا

وحطّ رأسك واستغفر بلا سبب وقم على قدم الإنصاف معتذرا

وإن بدا منك عيب فاعترف وأقم وجه اعتذارك عما فيك منك جرى

وقل عبيدكم أولى بصفحكم فسامحوا وخذوا بالرفق يا فقرا

المنظومة ذات دلالة كلية واحدة هي "الصحبة وآدابها"، طرفاها الأساسيان هما : (الأنا) = (الأنت) – بحسب أسلوب التجريد الذي سيأتي درسه – ممثلاً لذات المريد السالك في طريق القوم، ومن مظاهر دواله اللسانية في المنظومة : أفعال الأمر على وجه الخصوص : (اصحب – تأدب – خل – استغنم – احضر – اعلم – لازم – قل –كن – إلخ)، وضمائر المخاطب كذلك مثل (حظك – فيك – رأسك – منك – اعتذارك – إلخ)، و(الآخر) ممثلاً لحقائق الأولياء وأهل القدوة،

ومن مظاهر دواله اللسانية فيها : (الفقراء – وضمائر الغيبة في : هم – اصحبهم – مجالسهم – خلفوك – معهم – عبيدكم – صفحكم – سامحوا – خذوا – فقرا)، والعلاقة بينهما علاقة غياب لعدم تكافؤ ذات المريد مع ذوات الفقراء، فهو المقتدي وهم القدوة، ومن دوالها في النص الأفعال والصفات الدالة على الصحبة وآدابها مثل : (صحبة الفقراء – اصحبهم – تأدب في مجالسهم – خلّ حظك – احضر دائما معهم – لازم الصمت – كن بالجهل مستترا –حط رأسك – استغفر بلا سبب – إلخ).

ولما كانت العلاقة بين : (الأنا) و(الآخر) علاقة غياب ذات المريد عن حقيقة الولي، لعدم تكافئهما في المراتب، فإن بنية المنظومة هي بدورها قائمة على أساس التقابل والتعارض بين ما هو كائن (المريد)، وما ينبغي أن يكون (الفقراء)، وأنّ محو فجوة التقابل والتعارض لا يتم بدون سلوك وصحبة واقتداء الطرف الأوّل بالآخر.

ولكن نظام التقابل والتعارض في بنية القصيدة عند أبي مدين – وحتى عند بقية الصوفية الشعراء – قد يتدرج نحو الانسجام والتوحد، فيصير الاثنان واحداً ؛ أي يصير الأنا هو الآخر، والآخر هو الأنا، وتصير القصيدة بذلك مبنية على طرف واحد، وبعد واحد، هو (الأنا) المطلق الذي لا يشاركه فيه سواه، ولا يتم ذلك إلاّ إذا تبدلت علاقة الغياب بين (الأنا) و(الآخر) وصارت علاقة حضور، ومن نماذج أبي مدين التلمساني في ذلك، نجتزئ من موشحه قوله (65) :

فانتبهت للخطـــاب	**وسمعت منــــــى**
كلى عن كلى غـــاب	**وأنا عنى مفنـــــى**
وارتفع لى الحجـــاب	**وشهدت أنـــــى**
ما بقى لى آثار	**غبت عن أثري**
لم أجد من حضر	**فى الحقيقة غيري**

الموشح ذو دلالة واحدة كلية هي "الغيبة عمّا سوى الحق"، محكي في طور الفرق الثاني، حيث ينظر فيه الواصل إلى الحق بعين الجمع، وإلى الخلق بعين الفرق، وعليه فأطراف بنيته هي : (الأنا + الآخر = الأنا المطلق) ممثلاً لعين الجمع، ومن مظاهر دواله اللسانية في الموشح : (انتبهت – سمعت – مني – كلي عن كلي غاب – أنا عني مفني – شهدت أني – لم أجد من حضر في الحقيقة غيري)، وهي السوى أو الخلق ممثلاً لعين الفرق، ومن مظاهر دواله في الموشح : أن الخطاب الشعري موجه إلى متقبل مطلق غير متعين، وعليه فليس

طرفاً فاعلاً في بناء الخطاب ومن ثمة فلا اعتبار له في ذلك، والعلاقة بين (الأنا والآخر) هي علاقة جمع وبالتالي حضور، ومن مظاهر دوالها اللسانية في الموشح : (سمعت مني – شهدت أني – لم أجد من حضر في الحقيقة غيري) وبذلك زالت التفرقة وانتفت الاثنينية والتعدد وأنسجم التقابل في التوحد في بنية الموشح.

ويجدر بنا في ختام عرض نماذج التقابل الضمني، أن نشير إلى أن هذا الأسلوب والطريقة في بناء القصيدة بناءً تقابلياً وتعارضياً، هو من أهم العناصر الأسلوبية المنتجة لأدبية النص وشعريته، إن لم نقل أنّه يأتي على رأسها، لأنّه لا يختص بموضع دون آخر في الخطاب الشعري، ولكنه أساس بنائه وتكوينه الكلي، وأساس حفر الفجوة العميقة بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، بين النقص والكمال، وأساس علاقة الغياب وتوتر المشاعر بين الأنا والآخر، حيث إن البناء التقابلي للقصيدة في حد ذاته، يقول أشياء كثيرة، على الرغم من أنه صامت لا يقول شيئاً.

أما التقابل الصريح والمباشر، في بنية القصيدة الصوفية، فلم نجد في ديوان أبي مدين نموذجاً منه يمكن أن نوضح به هذا الأسلوب، فهو لا يصيب عادةً إلاّ المطولات من القصائد، وأغلب قصائد أبي مدين قصار أو متوسطة الطول، وربما يرجع هذا الأسلوب من البناء إلى فترة متأخرة عن فترة أبي مدين، فلم يكن موجوداً منه في فترته ما يمكن له أن ينسج على منواله، ولذلك خلا منه ديوانه.

التقابل الصريح بين الأجزاء اعتمده أغلب الشعراء المتأخرين عن فترة أبي مدين (–594 هـ)، ونخص بالذكر منهم (66) : سعيد بن عبد الله المنداسي التلمساني (–1088 هـ)، والذي له في ذلك أكثر من قصيدة، منها القصيدة اللامية (67)، وهي من مطولاته الصوفية، وقد بلغت زهاء مائة وتسعة أبيات، وتتجزأ إلى جزءين كبيرين متباينين ومتقابلين، الأوّل يبدأ من مطلع القصيدة وينتهي في حدود البيت الواحد والستين، نجتزئ منه قوله :

أرذاذ المزن من عيني نزل	**أم دموع الشوق إذ رقّ الغزل**
أبعيني ديمة وكّافة	**أم شعيب للنوى منها انبزل**
لا بقت عيني ولا أبقى البكا	**ضوءها عن فعلها إن لم تزل**
دع عذولي اللوم إني شائق	**رق طبعي دون صنعي في الأزل**

وشّــح اللاحــي ضــلالاً بالهــدى	**ويحـــه ! بالعـــذل مثلــي يبتــــزل**
أو ينســـى العهــد قلـــب دنـــف	**والهـــوى قبــل النـــوى عنـــه نـــزل**
هـب جهلـت الـدار قلبـي إذ عفت	**أو يخفـــاك مـــن الـــدار الطلــــل ؟**

والجزء الثاني منها يبدأ في حدود البيت الثاني والستين، ويظهر مكونه البنائي الأساسي صريحاً في حدود البيت الثاني والسبعين، وينتهي هذا الجزء نهاية لا منتهية في حدود البيت مائة، ونجتزئ منه قوله :

هـــات ! إنّ الفجــر قــد لاح لنـــا	**مـــن شـــراب الأنـــس فالليــل ارتحــل**
ويك قلبي ! الشمس أضحى نورها	**صـــل بليـــل ونـهـــار مـــا انفصـــل**
لا تبــت مـــن غيــر ســكر ليلـــة	**إن ســرّ الخمــر فــي عــود الثمـــل**
يومنـــا الآتـــي فـــلا علـــم لنـــا	**بالــذي يبديــه، فاشــرب عــن عجــل**
هـــل ســـمعتم أو رأيـــتم حسنـــاً	**في الـورى من حسنه الحسن اكتمل**
كالرســـول العربيـــي أكـــرم بـــه	**مـــن مـــذ بـــدا، الشـــرك اضمحـــل**
أحمـــد المبعـــوث فينـــا رحمـــة	**خيـــر مـــن قـــام بحـــق وكفـــل**

وتنتهي القصيدة باجتماع المتقابلين في الجزءين السابقين في خاتمتها، إن شئنا سميناه جزءاً ثالثاً، اجتماع توسل الناقص بالكامل إلى الله، وعدتها تسعة منها قوله :

آمـــن الـــروع ! فمـــالي حيلـــة	**يـــوم لا تغنـــي عـــن المـــرء الحيـــل**
أنـــت بـــاب الله للـــدار التـــي	**لـــم يفـــز مـــن لا لـهـــا منـــك دخـــل**
يـــا حبيـــب الله مـــن لـــي بالـــرضا	**إنّ لـــي بالبـــاب نحبـــا وجـــأل**
مـــا ذنـــوبي إن تجلـــى فضلـــكم	**يـــا رســـول الله غـــث عبـــدا حصـــل**

المكونـان الأساسيان البانيـان للقصـيدة همـا : (الأنـا) ممـثلاً للذات الصـوفية الناقصـة، وقـد دل عليـه الجـزء الأوّل دلالـة صـريحة مـن أولـه إلـى آخـره، وظـل مستقلاً به لا يشاركه فيه غيره، وهو بذلك يمثل طرفاً في بناء القصيدة بناءً متقابلاً ومتوازياً ومتعارضـاً، ومـن مظـاهر دوالـه اللسـانية فـي هـذا الجـزء : (كـل ضـمائر

المتكلم، وأفعال المتكلم، وصفات المتكلم، ولواحق المتكلم، وعاذلي المتكلم، وغيرها).

و(الآخر) ممثلاً للذات النبوية الشريفة الكاملة، وقد دل عليه الجزء الثاني – من القصيدة– دلالة صريحة من أوله إلى آخره، وقد ظل هو أيضاً مستقلاً به لا يشاركه فيه غيره، وهو بذلك يمثل طرفا آخر في بناء القصيدة بناءً متقابلاً، الأوّل منهما يخالف الثاني ويقابله ويوازيه، ومن مظاهر دواله اللسانية في هذا الجزء : (الفجر قد لاح لنا –الليل ارتحل – الشمس أضحى نورها – الحسن – الرسول العربي – أحمد المبعوث فينا رحمة – إلخ).

وفي الخاتمة يتم المزج بين الجزء الأوّل والثاني، ويصبح التقابل ضمنياً – بعدما كان متميزاً صريحاً في تميزه – يلتحق فيه الطرف الأوّل بالثاني ويندمج خطاب المتكلم في خطاب المخاطب، ولكنهما مع ذلك لا يبغيان، إذ يظل كل طرف محتفظ بخواصه بكامل النقص للذات الصوفية، وبكامل الكمال للذات النبوية الشريفة.

والعلاقة بينهما هي علاقة غياب، بدليل مقابلة الجزء الأول للجزء الثاني ومخالفته له وتوازيه وتعارضه معه، وبدلالة الجزء الأوّل الكلية التي تتمثل في صفة النقص والحظوظ البشرية المانعة من التواصل الصوفي، ودلالة الجزء الثاني الكلية التي تتمثل في صفة الكمال، أو الإنسان الكامل والموصول، وهما صفتان متقابلتان ومتعارضتان، ولما كان الأمر كذلك، فإنّ بنية القصيدة والأسلوب فيها هو التقابل والتخالف الصريح بين جزءيها الأوّل والثاني، والتقابل والتعارض الضمني في خاتمتها.

ونخلص إلى أن أسلوب التقابل والتخالف يعد من أبرز العناصر البانية للقصيدة الصوفية، بل يأتي على رأس العناصر على الإطلاق، إذ لا تكاد تخلو منه قصيدة صوفية، قصيرة كانت أو مطولة، وذلك راجع إلى طبيعة التجربة الصوفية، في حد ذاتها، المبنية على التعدد بين الأنا والآخر وعلى التقابل فيما بينهما. وعلى العمل من أجل فناء الأنا في الآخر بغية التوحد، وإثبات أن الأنا ما هو إلاّ الآخر، والآخر ما هو إلاّ الأنا، وربما كانت مزية التقابل وفضله في إنتاج أدبية النص وشعريته، أقوى وأظهر من كل العناصر الأسلوبية الأخرى التي لها نفس الوظيفة.

3. أسلوب التمثيل :

المثل والمثل هو الشبيه والنظير، وسميّ المثل مثالاً لأنّه يحذى عليه ويجعل

مقياساً لغيره (68)، ومثل الشيء بالشيء : سواه وشبهه به وجعله على مثاله، ومثل الشيء لفلان صوره له بالكتابة أو غيرها، حتّى كأنّه ينظر إليه، فالتمثيل إذا هو التصوير والتشبيه (69)، والتمثيل أيضاً هو حكم على وجود صفة في شيء استناداً إلى وجود هذه الصفة في شيء آخر يشبهه، ويسمى أيضاً قياس الشبه (70).

والتمثيل في البلاغة، هو مجاز مركب، أي تشبيه صورة مركبة بصورة مثلها (71)، والفرق بينه وبين التشبيه هو أنّ كل تمثيل تشبيه، وأنّ ليس كل تشبيه تمثيل (72)، وذلك لأنّ التمثيل في استرساله وطوله قد يحتوي على تشبيهات بسيطة، واستعارات محدودة، بينما يخلو التشبيه البسيط، وحتى التمثيلي منه، من احتوائه على التمثيل، فالتمثيل وإن كان ضرباً من التشبيه والاستعارة، إلاّ أنّه ليس على أسلوبهما.

وظيفة التمثيل هيّ كوظيفة التشبيه والاستعارة، يعمل كلّ منهما على التشخيص والتجسيد والتصوير للمدركات المجردة والعقلية، وإخراجها في صورة ملموسة محسوسة، وذلك لأنّ الذهن غالباً ما لا يدرك الأشياء المجردة، بقدر ما يدرك مثالاتها وتصاويرها التي تنوب عنها وتقوم مقامها على المشاكلة والموافقة والمشابهة (73).

وبناء على ذلك فإنّ التمثيل يعد من أهم أساليب القصيدة الصوفية، نظراً إلى ما تمتاز به من الدلالات الذوقية المخصوصة بالتجريد، ونظراً إلى أنّ التجربة الصوفية هي تجربة ذوقية فردية، ليس لها في اللغة الوضعية معجم يقوى على ترجمتها وإخراجها كما هي من البطون إلى الظهور، إلاّ ما تعارف عليه منظرو الصوفية من معجم وظيفي محدود، لا يرقى هو بدوره إلى الإعراب عنها إلاّ إذا جاء في سياق صوفي عام، ولذلك فإنّ الشعراء المتصوفة، غالباً ما يلجؤون إلى أسلوب التمثيل لإخراج أذواقهم ومدركاتهم المجردة في صورة من الصور المحسوسة، ولذلك أيضاً كان التمثيل من أهم الخصائص الأسلوبية المهيمنة في القصيدة الصوفية.

وإن كنا لا نستطيع أن نلم بحصر جميع أساليب التمثيل الموظفة في القصائد الصوفية، فإن الوقوف على رصد أهمها والمشهور منها، لكفيل على إعطاء فكرة عنها جميعاً، وعلى أهمية وظيفتها الدلالية والبلاغية، فمن أساليب التمثيل في شعر أبي مدين التلمساني، نقرأ مثال : "الطير المقفص" الوارد في قصيدة من قصائده، يقول فيها (74) :

فقل للذي ينهى عن الوجد أهله　إذا لم تذق معنى شراب الهوى دعنا

إذا اهتزت الأرواح شوقا إلى اللقا　ترقصت الأشباح يا جاهل المعنى

أما تنظر الطير المقفص يا فتى　إذا ذكر الأوطان حنّ إلى المغنى

يفرج بالتغريد ما بفؤاده　فتضطرب الأعضاء في الحس والمعنى

ويرقص في الأقفاص شوقاً إلى اللقا　فتهتز أرباب العقول إذا غنّى

كذلك أرواح المحبين يا فتي　تهزهزها الأشواق للعالم الأسنى

فمثل أرواح المحبين، في عالم السوى والغير، مكبلة بحظوظها البشرية والدنيوية، المانعة لها من حقوقها في القرب والوصال، حيث كانت في العالم الأسنى، قبل أن تكون في العالم الأدنى، مثل ذلك كمثل "طير مقفص"، أي محبوس في قفص، مانع له من حريته وحقه الطبيعي في وصل عالمه الرحيب، حيث كان قبل أن يكون، فالطرفان كلاهما : الممثل له والممثل به، هما لذلك في شوق شائق ودائم إلى التحرر من قيد الجسد/القفص، وفي حنين حان ودائم إلى "الوطن"، غير أن الطير يحن إلى عالم المادة، وأرواح المحبين تحن إلى عالم الروح الكلي.

وإبلاغية المثال – كما نرى – مرهونة بمدى فطنة الشاعر وقدرته على إدراك العلاقات بين الموضوعات المتباعدة، فما أشد التباعد بين موضوع صوفي ذوقي، وموضوع آخر حسي مطروح على الطريق – كما يقول الجاحظ – ولكن ما أشد قرب أوجه التلاقي بينهما، حتى لكأن هذا ذاك، وذاك هذا، وما أكثرها من جهة التناظر والتشابه : (الأرواح تناظر الطير) و(الجسد يناظر القفص) و(العالم الأسنى يناظر عالم الطير الفسيح) و(حنين الأرواح وأنينها وتوقها إلى العودة واللقاء يناظر تغريد الطير واضطرابه في قفصه وتوقه إلى حريته)، وبذلك يغدو المثل في القصيدة الصوفية شبيهاً من الدلالات الحسية. يخرج أصيلاً من الدلالات الذوقية، من التجريد إلى الحس، ومن الأغمض إلى الأوضح، وهذا التمثيل من موائمات حالات الغياب أو الفرق الأول.

أمّا من صور التمثيل الموائمة لحالات الحضور، فلم نجد أنضج ولا أغرب من تمثيل ابن الفارض في تصوير أذواقه بعد الاتحاد وصحو الجمع، إذ لما وصل – في تائيته الكبرى – إلى عرض تجربته في الاتحاد، استحضر لذلك

تمثيلين متتابعين، الأوّل منهما مستمد من حسّ السمّاع، وهو مثل "المرأة المتبوعة" أي المصروعة، يقول فيه (75) :

سأجلو إشارات، عليك، خفية بها كعبارات، لديك، جلية

وأعرب عنها مغرباً حيث لات حيـ ـن لبس بتبياني : سماع ورؤية

وأثبت بالبرهان قولي ضاربا مثال محق، والحقيقة عمدتي

بمتبوعة ينبيك في الصرع غيرها على فمها في مسّها، حيث جنّت

ومن لغة تبدو بغير لسانها عليه براهين الأدلة صحت

وفي العلم حقا أن مبدي غريب ما سمعت سواها، وهي في الحسن أبدت

فمثل لغته الغريبة، في حال اتحاده، حيث رفعت منها تاء المخاطب بينه وبين محبوبه، وصارت تنطق بلسان الوحدة لا التعدد، فيسمعها الناس، وينكرون عليه تجوز رؤية الاثنين واحداً، مثله في ذلك، مثل امرأة متبوعة، أصابها مسّ من الجن، فهو متحد بها وهي متحدة به، وهي تنطق ويسمع الناس نطقها، ويعلمون أن ما يسمعون ليس كلامها، ولكن الجن الذي مسها هو الذي يتكلم بلسانها، فهما في حقيقة الأمر والباطن اثنان، وفي الظهور عند النطق والسماع واحد.

فكذلك حاله هو في اتحاده ينطق بلسان الوحدة لا الكثرة، فيقول : [وليس معي في الملك سواي]، وما شابه ذلك من عبارات التوحيد، فيلتبس على الناس سماع قوله، فيعتبرونه شطحاً، ولكن القوم العارفين بحقيقته، يدركون ذلك، وربما قالوا : "الحق ينطق بلسان خلقه".

ومن أهم ما يلاحظ في مثال ابن الفارض هذا، هو حرصه الشديد على تمام التشاكل بين عناصر الأصيل والشبيه، أي الممثل له والممثل به، حتى لكأن هذا هو ذلك، وذاك هو هذا، إذ يستحيل المثل إلى ترجمة مالا لغة له من الأذواق، ترجمة تكاد تكون تامة، وكأن الشاعر أمام أذواقه بدائي يقوم لأوّل وهلة بوضع دال كلي لمدلول كليّ على موضوع ذوقي مخصوص، تتناظر فيه العناصر على النحو الآتي : (الصوفي تناظره المرأة) و(حال اتحاده يناظره حال مس المرأة) (والحق ينطق بلسان خلقه يناظره الجن ينطق بلسان المرأة) والطرفان معاً في حقيقتهما اثنان ولكنهما في الظهور والنطق والسماع واحد.

والمثال الثاني منهما، مستمد من حسّ المشاهدة، وهو مثل ظهور جبريل –

عليه السلام – متلبساً بصورة دحية، وهو التمثيل الذي يقول فيه ابن الفارض : (76)

وها دحية وافى الأمين نبينا ... بصورته في بدء وحي النبوءة

أجبريل قل لي : كان دحية، إذ بدا ... لمهدي الهدى، في هيئة بشرية ؟

وفي علمه، عن حاضريه، مزية ... بماهية المرئي من غير مرية

يرى ملكا يوحي إليه، وغيره ... يرى رجلا يدعى لديه بصحبة

ولي من أتم الرؤيتين إشارة ... تنزه عن رأي الحلول عقيدتي

فمثل رؤيته الاثنين واحداً، في ذوقه عند صحو الجمع والاتحاد، ليس إلاّ كمثل حضور جبريل – عليه السلام – بين يدي النبي – عليه الصلاة والسلام – متلبساً بهيئة بشرية، تمثلت في شخص دحية الذي قام يسأل، والنبي – صلى الله عليه وسلم – يجيب، والناس يسمعون ويتعلمون أمور دينهم، مع اختلاف نظر كل منهما إلى هذه الصورة التمثيلية : نظر النبي – عليه الصلاة والسلام – إليها فإذا هو يشهد "ملكا يوحي إليه"، ونظر الحضور إليها، فإذا هم يشهدون "رجلاً يدعى دحية"، فهما نظرتان مختلفتان لصورة واحدة : فالناس الحضور ينظرون إليها على أنها شخصية واحدة : (دحية)، والنبي – عليه الصلاة والسلام – ينظر إليها على أنها اثنين : (جبريل ودحية) حيث تلبس الأوّل بالثاني وظهر في صورته، كذلك الصوفي في حال الاتحاد – وليس الحلول – فإنه يشهد الوحدة بعين الجمع، ويشهد الكثرة بعين التفرقة.

فمثال (دحية) كمثال (المرأة المتبوعة) ساقه ابن الفارض، وهو يريد به الدلالة على توضيح حقيقة الاتحاد عنده، والتي تشاكل تمام المشاكلة صورة الملك متلبساً في شخص دحية من جهة، وعلى إضفاء الشرعية على اتحاده الذي هو عنده من قبيل اللبس، لا من قبيل الحلول والامتزاج المنافي للعقيدة الإسلامية من جهة ثانية، وعلى أن الادعاء برؤية الاثنين واحداً أمر ممكن من جهة ثالثة.

وإن شئنا – من جهة رابعة – قلنا : إن وحدة ابن الفارض هي "وحدة شهود" على اعتبار أن المثال يصور دلالة تجوز شهود الكثرة بعين التفرقة، في مقابل شهود الوحدة بعين الجمع، فلا عين الكثرة تلغي شهود عين الجمع، ولا عين الوحدة تلغي شهود عين التفرقة، أي إن الصوفي في حال قيامه بالحق ينظر إلى الأشياء بعين الجمع فيوحد، وفي حال قيامه بالحظ، يرجع عن ذلك، وينظر إليها

بعين التفرقة فيكثر ويعدد، وليست وحدته "وحدة وجود"، مثلما هو الأمر عند كثير من الصوفية غيره.

ولعله قد ظهر أن التمثيل في القصيدة الصوفية ليس مجرد حلية أو محسن بلاغي، كالتشبيه والاستعارة والكناية المحدودة في الجملة والجملتين، ولكن التمثيل أسلوب مسترسل، يحتوي ما سبق من المحسنات وغيرها، ولا تحتويه تلك المحسنات، فهو أعم منها وهي أخص منه، وإن ظل مدلوله مدلول قياس ومشابهة واستعارة فهو ليس على أسلوبهما، وهو أقدر منهما على رفد حمولة التجربة الصوفية، والتي غالباً ما تتضمن رؤية الصوفي الخاصة إلى العالم.

وأمّا من صور التمثيل الموائمة لمعرفة حالات الحضور فلم نجد أوضح ولا أوسع ولا أشمل من تمثيل عبد الكريم الجيلي المتوفى سنة 805 هـ، والذي على كثرة تمثيله وكلفه الشديد به في شعره، لا نختار له إلا مثال "الثلجة" الذي يسوقه في شعره لتوضيح فكرة "وحدة الوجود"، لما يتميز به من وضوح وشمول يسد مسد باقي أمثاله على تصوير وتقريب تلك الدلالة نفسها التي جعل منها محوراً لأغلب قصائده.

فعلى الرغم من أن مثال "الثلجة" للجيلي، يكاد يشبه مثالي : "المرأة المتبوعة" و"دحية" من حيث المفهوم والدلالة إلى درجة اللبس، إلاّ أن مثالي ابن الفارض يصوران "وحدة شهود"، في حين يصور مثال الجيلي "وحدة وجود"، وذلك راجع إلى أنّ ابن الفارض اختار مثلا يتلون وفق تلونه في تصوفه العملي بين الوجد الذي يوحد فيه، والفقد الذي يرجع فيه فيفرق، بينما اختار الجيلي مثالاً يثبت وفق ثباته، في تصوفه النظري، على رؤية واحدة للعالم، لا يرجع عنها، لأنه ليس صاحب حال فيرجع إذا زال كابن الفارض، ولكنه صاحب فكرة فلسفية ثابتة، مثّل لها بمثال يثبتها، لا يتعدد إلاّ من حيث الاسم والمظهر، أما من حيث الجوهر فواحد، والمثال هو (77) :

وما الحق في التمثال إلاّ كثلجة ... وأنت بها الماء الذي هو نابع

وما الثلج في تحقيقنا غير مائه ... وغير أن في حكم دعته الشرائع

ولكن بذوب الثلج يرفع حكمه ... ويوضع حكم الماء والأمر واقع

تجمعت الأضداد في واحد لها ... وفيه تلاشت وهو عنهن ساطع

ونفسح المجال للجيلي نفسه، يقرأ دلالة مثاله، ويبين مواءمته لرؤيته إلى

العالم، فيقول : "فمثل العالم مثل الثلج، والحق سبحانه وتعالى الماء الذي هو أصل هذا الثلج، فاسم تلك الثلجة على ذلك المنعقد معار، واسم المائية عليه حقيقة" (78)، فالعالم في نظره "واحد" في جوهره، وإن بدا "متعدداً" في مظهره فبالاسمية فحسب لا بالوجودية، فهو بعين الحسّ خلق، وبعين القلب حق، وما اسم (خلق) الذي انعقد بعين الحس، سوى اسم معار لاسم (حق) الذي هو "هيولي العالم" (78)، وهو في نظرته هذه لا يختلف في شيء عن ابن عربي في القول "بوحدة الوجود" في كل ما كتب، وخصوصاً في الفتوحات المكية، وملخصها فصوص الحكم .

إن أسلوب التمثيل، لا يكون دائماً جزئياً، يحتل موضعاً محدوداً من القصيدة الصوفية مثل النماذج السابقة، ولكنه قد يكون كلياً، فيشمل القصيدة كلها، بل يكون هو القصيدة كلها، يحضر الشبيه والمثيل، ويغيب الأصيل فيها ويختفي فلا نجد من القرائن الدالة عليه إلا السياق العام أو بعض الإيماءات اللفظية والحالية، فنفهم حينئذ أن القصيدة المثال، إنما تقول شيئاً كلياً لتقول شيئاً آخر كلياً أيضاً، ومن نماذج هذا النوع من أسلوب التمثيل، نسوق بائية المجاجي (– 1008 هـ) التي وضع لها الناظم عنوان :

"في ألقاب الإعراب والبناء"، وعدتها عشرة أبيات منها (79) :

من يبتغ العز يرفعنّ همته بالضم عن كل مخلوق، يرى عجبا

وبين عينيه ينصبن منيته بفتح باب لليث الموت قد نصبا

ويخفض النفس لا يبغي لها شرفا بكسر شهوتها، ينال ما طلبا

وهي المنظومة التي يبدأ الإيهام فيها من عنوانها، الذي وضعه صاحبها في النحو، أي في علامات الإعراب والبناء، ثم يمتد ذلك الإيهام ويسرى منه إلى أبياتها، غير أن المجاجي يرمي : إلى أن إقامة المقامات الصوفية على قواعدها الصحيحة، يؤدي إلى الأحوال المناسبة الصحيحة، أي بناء الذات بناءً صوفياً صحيحاً من المعلوم إلى (المغيوب)، تماماً كما أن إقامة القواعد النحوية، من بناء وإعراب، يؤدي إلى صحة الجملة المعربة والمبنية، مع ملاحظة أن المجاجي قد ذهبت به فطنته إلى اكتشاف علاقة مشابهة شديدة التقارب، بين موضوعات شديدة التباعد، وقد استقام له التمثيل، لعلمه بالعلمين، استقامة منطقية، ولكن على حساب الشعر الذي ذهب ماؤه و بقي نظمه.

ومن نماذج هذا النوع أيضاً، نشير إلى عينية ابن سينا التي لخص فيها

فلسفته في"النفس" من بدء هبوطها مكرمة، وحلولها في البدن، بعد أن كانت معززة في عالم الملكوت، ولكن ابن سينا يتخذ من "الورقاء" أي الحمامة مثلا لذلك، حيت تهبط من عالمها الفسيح فتقع في الشرك وتظل لذلك تسجع، وتحن إلى عالمها وموطنها، إلى أن يحين وقت خلاصها، ومثال "الورقاء" هذا، كمثال "الطير المقفص" لأبي مدين، إلا أن الأول كلي وشامل، وأن الثاني جزئي فقط، ومن بين ما جاء فيها قوله (80) :

وبذلك فإن الشاعر/الكاتب يسهم مع المتلقي في استحضار غياب نصه، بواسطة إضافة المثيل والشبيه، في موقع ما، يكون أكثر تجريداً من غيره، كما ألفينا من سبق كذلك يفعلون، وكأنهم يقومون بما يمكن أن نسميه : "سيميائية الكتابة" التي يستحضر فيها المنشئ من تلقاء نفسه بعض غياب نصه، في مقابل "سيميائية القراءة" التي يتم فيها القارئ ويستكمل استحضار ما غاب في النص من دلالات.

على أن وظيفة التمثيل، في النص الصوفي، لا تقتصر على الإسهام في استحضار المتصورات الذهنية التجريدية أو الغامضة، وإخراجها إلى عالم الحسّ والمعاينة والوضوح، ولكنّها تتعدى ذلك إلى الإسهام في إنتاج إنشائية النص وأدبيته، بما يثيره التمثيل في نفس المتلقي من استغراب وإعجاب، مصدره انتهاك قاعدة الجمع بين متواليات علامات الموضوع المتآلفة، والعدول عنها إلى الجمع بين متواليات العلامات المتباعدة والمتنافرة، مع حسن الأداء والموافقة عند مقارنة ما تآلف منها وتماثل.

فالتمثيل كلما تباعد الطرفان فيه واختلفا وتنافرا، ثمّ تمّ اكتشاف علاقات موافقة بينهما من طريق يخفى، كان ذلك مجلبة للحسن، ومدعاة للإثارة والأريحية، وهي الفكرة التي يقول فيها عبد القاهر الجرجاني "ومبنى الطباع، وموضوع الجبلة، على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر، فسواء في إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء في مكان ليس من أمكنته، ووجودك شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته (...) أو صادف له شبهاً في شيء من المتلونات، لم تجدله هذه الغرابة، ولم ينل من الحسن هذا الحظ" (82).

4. أسلوب التجريد :

تعرض ضياء الدين بن الأثير (83)، إلى مفهوم "التجريد" : لغةً،

واصطلاحاً، ووظيفة بلاغية، فهو من حيث مفهومه اللغوي يعني التعرية، وذلك لأن "أصله في وضع اللغة من جردت السيف إذا نزعته من غمده، وجردت فلاناً إذا نزعت ثيابه، ومن هاهنا قال صلى الله عليه وسلم : (لا مدّ ولا تجريد)، وذلك في النهي عند إقامة الحدّ أن يمد صاحبه على الأرض، وأن يجرد من ثيابه، وقد نقل هذا المعنى إلى نوع من أنواع البيان".

والتجريد من حيث مفهومه الاصطلاحي، هو أسلوب من أساليب التوسع والتجوز في العربية، وذلك "أن تطلق الخطاب على غيرك، ولا يكون هو المراد، وإنّما المراد نفسك"، وهو عنده يأتي على ضربين : تجريد محض، وتجريد غير محض، فالأوّل منهما هو أن تجري الخطاب على غيرك وأن تريد به نفسك وذلك مثل المتنبي الذي نراه ينزع من نفسه شخصا آخر فيخاطبه بقوله :

لا خيل عندك تهديها ولا مال فليسعد النطق إن لم يسعد الحال

والثاني منهما هو أن تأتي بكلام هو خطاب لنفسك، لا لغيرك، والتجريد فيه ليس كاملاً كالأول، لأن المتكلم ونفسه شيء واحد، لولا أن الخطاب يجرد النفس من البدن وكأنها شخص آخر، وهو ما يقول فيه ابن الأثير : "ولئن كان بين النفس والبدن فرق إلاّ أنّهما كأنهما شيء واحد لعلاقة أحدهما بالآخر"، ومن أمثلة هذا الضرب من التجريد عنده، قول عمر بن الإطنابة يخاطب نفسه :

أقول لها وقد جشأت وجاشت رويدك تحمدي أو تستريحي

وللتجريد، من حيث وظيفته البلاغية : يحدد ابن الأثير فائدتين له : الأولى من باب التوسع والتجوز في اللغة، وذلك أن الخطاب إذا كان ظاهره خطاباً لغيرك، وباطنه خطاباً لنفسك فإن ذلك من باب التوسع، والحقيقة أن هذه ليست فائدة بقدر ما هي آلية لاشتغال التجريد وطبيعة فيه، والفائدة الثانية هي وظيفة التجريد البلاغية الحقيقية، وذلك أن المخاطب يتمكن بالتجريد من إجراء الأوصاف المقصودة من مدح أو غيره على نفسه، حين يكون مخاطباً بها غيره، فيكون أعذر وأبرأ فيما يقوله غير محجور عليه.

وإذا كان أسلوب التجريد، من الخصائص الأسلوبية العامة في الخطاب الأدبي العربي، فإنا وجدناه من أهم الأساليب التي لجأ إليها الشعراء المتصوفة، لما فيه من مزية في تصريف شؤون الخطاب الدلالية العامة، ومعونة على تصريف الدلالات الذاتية الخاصة، وذلك بجعلها مفارقة تجري على ذات أخرى يخاطبها الشاعر على المبالغة، وذلك لأنّه عندما "ينتزع من أمر ذي صفة، أمر

آخر مماثل له في تلك الصفة مبالغة في كمالها فيه، حتى كأنه بلغ من الاتصاف بتلك الصفة إلى حيث يصح أن ينتزع منه موصوف آخر بتلك الصفة" (84).

فمن نماذج أبي مدين التلمساني في التجريد غير المحض، وهو قليل في شعره مقارنة بالمحض، قوله (85) :

يا قلب زرت وما انطوى ذاك الجوى عجباً لقلب بالنعيم قد اكتوى

زاد الغرام وزال كل تصبر عالجته قبل الزيارة فانطوى

فقد جرد المتكلم "القلب" من ذاته، وجعله مفارقاً له عن بعد، ثمّ أجرى الخطاب عليه، وكأنه ذات منفصلة عنه، وذلك قصد المبالغة في تصريف صفة المحبة والتعلق الشديد بالآخر، ووجه المبالغة في ذلك، جاء من كون المتكلم بلغ من الاتصاف بتلك الصفة (المحبة)، إلى حد صحّ معه أن ينتزع من نفسه موصوفاً آخر يتصف بتلك الصفة نفسها.

غير أن الذي برع في استغلال هذا اللون الأسلوبي – التجريد غير المحض – أكثر من أبي مدين، كان صنوه سعيد المنداسي التلمساني، ومن نماذجه فيه قوله (86) :

دع عذولي اللوم إني شائق رق طبعي دون صنعي في الأزل

وشح اللاحي ضلالاً بالهدى ويحه بالعذل مثلي يبتزل

أو ينسى العهد قلب دنف والهوى قبل النوى عنه نزل

هب جهلت الدار قلبي إذ عفت أو يخفاك من الدار الطلل

لا تقل قلبي الهوى مستتر سره في الخد تبديه المقل

لقد فرع المنداسي الخطاب في هذه الأبيات، إلى : ضمير مخاطب في صورة "عذول" بدليل قوله : "دع عذولي اللوم"، وإلى ضمير مخاطب آخر في صورة "قلب" بدليل قوله : "هب جهلت الدار قلبي" و"لا تقل قلبي" وغيرهما، فضلاً عن ضمير المتكلم الذي هو الشاعر نفسه، بدليل قوله : "رق طبعي دون صنعي في الأزل".

فالضمائر السابقة تدل على وجود ثلاث شخصيات معنية بالحديث : المتكلم والمخاطب (العذول) والمخاطب (القلب)، وذلك فضلاً عن شخصية وهمية رابعة

أنتجها الالتفات من ضمير الغيبة إلى ضمير الخطاب : (أو ينسى – جهلت) يوجه الشاعر إليها الحديث في صورة إنكار وتعجب من قلبه، وكأنها الشخصية الراشدة الشاهدة المنصتة إلى لوم المتكلم المسلط على نسيان القلب.

وتفريع الخطاب إلى هذه المستويات في الأبيات السابقة، ساعد المنداسي كثيراً على تجسيد مشاعره، وعلى تشخيص قوى الذات الصوفية، والتي منها ما هو يعارض ويحجب سمو الذات نحو البناء (للمغيوب)، وقد تمثل في العذول كناية عن "الجسد" والحظوظ البشرية، ومنها ما هو بمثابة الأمانة المركوزة في النفس والتي لها سابق معرفة بالعالم العلوي والتي تمت لها قبل النوى في الأزل، ولكنها تبدو ناسية لكل ذلك، وقد تمثلت هذه الشخصية المجردة في "القلب" كناية عن السر الباطن في قوى الذات الصوفية، وبذلك تعددت ضمائر الخطاب إلى : متكلم ومخاطبين جردهما المتكلم من ذاته وجعلهما مفارقين له ومتصارعين فيما بينهما صراعاً وجودياً صوفياً، والمتكلم يقف منهما موقف المحاور تارة بالتي هي أحسن، وتارة بالإنكار والعتاب وطوراً باللوم والزجر.

وبذلك فإن أسلوب التجريد الذي استغله المنداسي أحسن استغلال، استطاع به أن يشخص مشاعره الصوفية المتباينة والمتصارعة، فضلاً عن أنه قد أضفى على الأبيات ومنها القصيدة كلها نوعاً من الهمس، المنافر للخطابية، إذ سمح التجريد للشاعر أن ينكفئ على قواه النفسية، فيهمس إلى كل قوة فيها بما يناسبها من الحديث، في شكل محاورة داخلية تعددت أشخاصها في الظاهر، وهي في الحقيقة شخصية واحدة، هي الذات الصوفية السالكة في صراعها مع الجسد والأوصاف البشرية.

وأما نماذج أبي مدين التلمساني في التجريد المحض، فهي الأغلب الأعم، إذا قيست بالتجريد غير المحض السابق، كما أنها تكاد تتساوى من حيث الكم مع القصائد التي يستعمل فيها ضمير المتكلم استعمالاً مباشراً مما لا تجريد فيها، ومن نماذجه في هذا اللون من الأسلوب نجتزئ مقطعاً من موشح له يقول في بدايته (87) :

إن شئت أن تقرب قرب الوصال	**هم في هوى المحبوب لا تبالي**
إن شئـــــــت أن ترقـــــــى	**فخــــــــل الأكـــــــــوان**
وافـــــن ومــــت عشقــــا	**يكـــــن لــــك الشـــــان**
واتبـــــــع الحقـــــــا	**وادخـــــل الميـــــــدان**

كــي تبلــغ المطلــوب علــى الكمــال	**هـم فـي هـوى المحبـوب لا تبـالي**

فقد أطلق أبـو مدين الخطـاب علـى غيره، وليس هو المراد، إنما المراد هو الشاعر نفسه، أي نزع من نفسه شخصاً آخر، وجعله مفارقاً لـه عن بعد، فأجرى الخطاب عليه، مستعملاً ضمائر المخاطب، وأفعال الأمر، وأفعال الشرط وجوابها، وذلـك علـى سـبيل التوسـع والتجـوز، مـن أجـل إجـراءً الأوصـاف المقصـودة فـي الخطاب، خصوصاً منها أفعال الأمر التي لا تستقيم لـه لو أجرى الخطاب إجراءً مباشراً على نفسه.

كما أن لوظيفة التجريد فائدة، تمثلت في المبالغة في التيقن من دلالـة النص الكليـة، التـي هـي الدعوة إلـى التجريد من أجل التفريد الصـوفي، حتـى لكأن تلك الصفة الصوفية بلغت من الكمال فيه واليقين، مـا جعله ينزع من نفسه شخصاً آخر يخاطبـه ويـأمره فـي يقين، بدلالـة الشـرط وجزائـه، أن يتصـف بـذلك السلوك وبتلك الصفة نفسـها، ولـو كـان أجرى الخطـاب بدون تجريد لذهبت تلك الفائدة بيقينها ومبالغتها.

ولقد برع في هذا اللون من التشكيل الأسلوبي للنوازع الصوفية، كثير من الشعراء، منهم أحمد المنجلاتي الجزائري (ق 12 هـ) في سمطيته الرائية، التي نجتزئ منها قوله (88) :

يــا مغربيــاً لطيبــة اشتاقـــا	**متـــع بـــذكر الحبيـــب مشتاقـــا**
مـن أشـرق الشـرق منـه إشـراقا	**وصـــار البقيـــع منـــه معطـــارا**
يـــا أيهـــا المبتلـــى بأشجانـــه	**لعـــالج والحمـــى وسكانـــه**
يمســي حليــف الأســى بأحزانــه	**لا أبعـــد الله مـــنهم الـــدارا**

فقد صـرف المنجلاّتـي الخطـاب عـن نفسـه، وأجـراه علـى غيـره، مـن اجـل تصريف مبالغته في الشوق إلى الوصال وإثباتها في نفسه، بإثباتها في غيره، أي أنها تظهر في كونه قد جرد من نفسه شخصاً آخر، كأنه من شدة الشوق، انفصل عنـه وتجسد أمامـه، فصـار المحـب بـذلك محبـين، والمشـتاق مشـتاقين، يخاطـب أحدهما الآخر، أي منتزع ومنتزع منـه، ولمـا كـان يريد المبالغـة فـي تلـك الصـفة وكمالها في المنتزع منه، انتزع موصوفاً آخر بها.

وقـد سـاعده التجريـد، أن يجـري الحـديث ويفرعـه ويشـققه إلـى مـا شـاء مـن

الأوصاف والنعوت التي أراد أن يضفيها على نفسه، بإضفائها على غيره، فقد استقام له مثلاً أن يقول : (يا مغربياً) و(يا أيها المبتلى بأشجانه) عند إجرائه الخطاب منسوباً إلى غيره، وما كان ذلك ليستقيم له بهذه الصورة لو أجرى الخطاب منسوباً إلى نفسه بضمير التكلم.

ونخلص إلى أن أسلوب التجريد، يعد من أهم مقتضيات الخطاب الصوفي التي تعمل على إثبات الصفات والمبالغة في تجسيدها، عن طريق اتصاف المنتزع بها، لجلائها وكمالها في المنتزع منه.

5. أسلوب التناص :

تعرض النقد العربي القديم، إلى هذا النوع من الأداء، باهتمام كبير، وجعله النقاد فيه باباً من أبواب نقودهم (89)، وسموه "السرقات الأدبية"، ونظروا إلى السرق منه – في غالب الأحيان – نظرة نقص وريبة، ثم ظهر هذا النوع من الأسلوب في البلاغة العربية (90)، بمصطلح "الاقتباس" – تارة – إذا كان النص المقتبس من القرآن الكريم، والحديث الشريف، وبمصطلح "التضمين"، تارة أخرى، إذا كان النص المقتبس من غيرهما، وبمصطلح "الأخذ" طوراً على العموم، إذ أخذ الأديب معنى من المعاني، أو صورة من الصور الأدبية، عن غيره، ثم جودها وتجاوزها إلى صورة أحسن منها، فهو أحق بها من غيره، وبمصطلحات أخرى (91) في أطوار أخرى، ولكنها جميعاً بمعنى الأخذ بوجه من الوجوه.

وجاء النقد الحديث إليه، فأطلق عليه اصطلاح "التناص". وأراد به : تقاطع النصوص، أو حوار النصوص فيما بينها، إذ تذهب فكرة التناص النقدية، إلى أن "النص المعين المقروء، لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته وأسهمت في خلقه وتكوينه" (92)، وبذلك جعلت منه إجراء، لا يقل أهمية عن الإجراءات الأسلوبية الأخرى، في فهم النص ومقاربته مقاربة أسلوبية وسيميائية.

وإذا كان اصطلاح "السرق" هو الذي ظل مهيمناً على الاصطلاحات الأخرى، في التراث النقدي العربي، فما ذلك إلا من باب المناسبة والتجوز، لا من باب الأخلاق، لأن الأخذ ظل سنة من سنن العرب في القول، كان موجوداً في الشعر وغيره قبل الإسلام، وظل موجوداً تحت ظلاله، وسيظل إلى أبد الابدين، فما هو إذن سرقة وما ينبغي له أن يكون كذلك، ولكنه أسلوب من الأساليب، وصورة من صور حوار النصوص فيما بينها، مثلما يتحاور الناس فيما بينهم، فيأخذ هذا من ذاك بعضاً من كلامه، مما قد يراه أقدر في البيان من كلامه، أو

أحلى زينة في نصه، أو على سبيل التبرك، وإضفاء الشرعية، إذا كان المقتبس من القرآن الكريم والحديث الشريف، أو على سبيل التمثيل والاستشهاد، أو على سبيل التعضيد بوجه عام، أو على سبيل التعريض والمخالفة بوجه آخر عام، وغيرها من الأوجه التي يحددها سياق النص حين الاقتباس والأخذ.

وإذا جئنا، على ضوء ما سبق، إلى شعر أبي مدين التلمساني، وجدناه لا يختلف عن غيره من الشعراء في الاقتباس والتضمين، غير أن ما يتميز به شعره، هو الإكثار من الاقتباس والتضمين من مصدرين أساسين هما : القرآن الكريم، وشعر العذريين بعامة ومجنون ليلى بخاصة، لما في الأول منهما من مكانة في نفس الشاعر، ولما له من قدرة عجيبة على التركيب والصياغة، تتآلف فيها مبانيها بمعانيها، فتتوقع وتتناغم، في صورة لا يرقى إليها لا أشعر الشعراء، ولا أغنى القوافي، ولما في الثاني منهما من مشاعر صادقة، ومعاناة عانية، ومكابدة شاقة، نحو الآخر، لا مثيل لها في قصص الحب العربي العفيف، فاتخذ منهما أبو مدين مثاله، وتناص معهما في أكثر من موضع، في القصيدة الواحدة، بله في شعره كله.

فمن أهم اقتباسات أبي مدين، من القرآن العظيم، ما نجده شاخصاً منه ومهيمناً في قصيدته : (لست أنسى الأحباب) التي نتخذ منها نموذجاً لشعره، والتي نرى أن الاقتباس فيها يدخل في باب التناص "الفني"، ذلك لأن الشاعر قد استهواه التناغم العجيب الذي صنعته سورة "مريم" في تركيبها بوجه عام، وفي فواصلها المنتهية بالياء الممدودة بوجه خاص، فما كان منه إلا أن يقلدها في بعض نسجها، ويأخذ منها بعض معانيها الشجية الموائمة لمعانيه الصوفية الشجية، ويأخذ منها بشكل صريح قوافيه، جميعاً، المنتهية بروي الياء الممدودة، فجاءت بذلك في التوقيع والنغم، محاكية ومقلّدة لإيقاع فواصل سورة "مريم" ونغمها، وهي القصيدة المؤلفة من أربعة عشر بيتاً، ينتهي كل بيت منها باقتباس فاصلة أو جزء منها، من السورة المذكورة، وهي على النحو الآتي، مع ما جاء فيها من اقتباس (93) :

1- **لست أنسى الأحباب ما دمت حيا   مذ نأوا للنوى مكاناً قصيا**

الاقتباس من : "... والزكاة ما دمت حيا" (31)، "فانتبذت به مكانا قصياً" (22)

2- **وتلوا آية الوداع فخـروا   خيفة البين سجداً وبكيـا**

الاقتباس من : "إذا تتلى عليهم آيات الرحمان خروا سجداً وبكيا" (58).

3- **ولذكراهم تسيح دموعــي كلما اشتقت بكرة وعشيـا**

الاقتباس من : "فأوحى إليهم أن سبحوا بكرة وعشيا" (11) وكذا آية (62).

4- **وأناجي الإله من فرط وجدي كمناجاة عبده زكريــا**

الاقتباس من : "ذكر رحمة ربك عبده زكريا" (2).

5- **وهن العظم بالبعاد فهب لـي رب باللطف من لدنك وليا**

الاقتباس من : "قال رب إني وهن العظم مني" (4) و"فهب لي من لدنك وليا" (5).

6- **واستجب في الهوى دعائي فإني لم أكن بالدعاء رب شقيا**

الاقتباس من : "ولم أكن بدعائك رب شقيا" (4).

7- **قد فرى قلبي الفراق وحقـاً كان يوم الفراق شيئاً فريا**

الاقتباس من : "قالوا يا مريم لقد جئت شيئاً فريا" (27).

8- **واختفى نورهم فناديت ربـي في ظلام الدجى نداءً خفيا**

الاقتباس من : "إذ نادى ربه نداءً خفيا" (3).

9- **لم يك البعد باختياري ولكـن كان أمراً مقدراً مقضيــا**

الاقتباس من : "كان على ربك حتماً مقضيا" (71).

10- **يا خليلي خلياني ووجـدي أنا أولى بنار وجدي صليا**

الاقتباس من : "ثم لنحن أعلم بالذين هم أولى بها صليا" (70).

11- **إن لي في الغرام دمعاً مطيعاً وفؤاداً صباً وصبراً عصيا**

الاقتباس من : "ولم يكن جباراً عصيا" (14).

12- **أنا من عاذلي وصبري وقلبي حائر أيهم أشد عتيــا**

الاقتباس من : "أيهم أشد على الرحمن عتيا" (69).

13- **أنا شيخ الغرام من يتبعنـي أهده في الهوى صراطاً سويا**

الاقتباس من : "فاتبعني أهدك صراطاً سويا" (43).

14- **أنا ميت الهوى ويوم أراهم ذلك اليوم يوم أبعث حيـا**

المقتبس من : "وسلام عليه يوم ولد ويوم يموت ويوم يبعث حيا" (15) وكذا (33).

ومن أهم تضمينات أبي مدين، من الشعر العذري، ما نجده شاخصاً منه ومهيمناً في قصيدته البائية : [تذللت في البلدان]، التي نتخذ منها نموذجاً آخر لشعره، والتي نرى أن التضمين فيها يدخل في باب التناص "التعضيدي"، ذلك لأن الشاعر قد وجد في قصيدة مجنون ليلى : [متى يشتفى منك الفؤاد المعذب] ما يعضد به حال الفرق الأول ويسنده، دلالةً وتمثيلاً وقافيةً، فما كان منه إلا أن يسلخ منها أجزاء كبيرة، بل إن ما أخذ منها يعد أكثر مما تركه، ولم يجر إلا بعض التعديلات الطفيفة عليه ثم إنه لما انتهى من الأخذ والتضمين، ختم القصيدة باتخاذ مجنون ليلى نفسه مثالاً "للموت الاختياري" الذي ينبغي أن يكون عليه السالكون لدرب المحبة، فلا وصال حتى يذوب المحب حباً في المحبوب، تماماً كحال مجنون ليلى في حبه وعشقه.

وقد بلغت قصيدة أبي مدين سبعة أبيات، نسجها على منوال قصيدة المجنون، بحراً : (الطويل)، وروياً : (بائية)، ودلالةً : (الغياب عن الآخر)، ومعاناةً : (الصد والهجران من الطرف الآخر)، وتمثيلاً : (عصفورة في كف طفل)، فليس بينهما فرق إلا في المرامي، قصيدة أبي مدين في الحب الإلهي، وقصيدة المجنون في الحب الإنساني، فلما تناظر الحبان في كل شيئ، ما عدا اختلاف المحبوب، صاغ أبو مدين بائيته على منوال بائية المجنون، ونبدأ بإثبات أهم أبيات أبي مدين المضمنة (94) :

ولكن لي قلباً تملكه الهوى　　فلا العيش يهنا لي ولا الموت أقرب

كعصفورة في كف طفل يضمها　　تذوق سياق الموت والطفل يلعب

فلا الطفل ذو عقل يحن لما بها　　ولا الطير ذو ريش يطير فيذهب

تسميت بالمجنون من ألم الهوى　　وصارت بي الأمثال في الحي تضرب

فيا معشر العشاق موتوا صبابة　　كما مات بالهجران قيس المعذب

أما أهم أبيات المجنون التي أخذها أبو مدين، وضمنها أبياته السابقة، فهي هذه (95) :

فبعد ووجد واشتياق ورجفة　　فلا أنت تدنيني ولا أنا أقرب

كعصفورة في كف طفل يزمها　　تذوق حياض الموت والطفل يلعب

فلا الطفل ذو عقل يرق لما بها   ولا الطيــر ذو ريــش يطيــر فيذهـــب

ثم إن في أبيات أبي مدين السابقة، علاوةً على تناصها مع أبيات المجنون التي تظهر بجلاء، يوجد تضمين آخر في البيتين الأخيرين، وخصوصاً في الأخير منهما، حيث قام أبو مدين يدعو فيه السالكين دعوة صريحة إلى تمثل عشق المجنون، والاتصاف بأوصافه في الصبابة، واستعذاب عذاب الهجر والصد، وهي دعوة صوفية إلى الموت الاختياري – لا الاضطراري – التي لا تعدو أن تكون ترديداً وتكراراً لدعوة الشبلي (–334 هـ) المشهورة بين القوم، والتي يحثهم فيها على تمثل عشق المجنون والاتصاف بأوصافه، ويعرض ببعض المتصوفة الذين يدعون المحبة، وهم أصحاء ما انفكوا يميزون بين حظوظهم ومحبوبهم.

وكان مما قاله الشبلي في ذلك : "يا قوم ! هذا مجنون بني عامر، كان إذا سئل عن ليلى، كان يقول : أنا ليلى ! فكان يغيب بليلى عن ليلى حتى يبقى بمشهد ليلى، ويغيبه عن كل معنى سوى ليلى، ويشهد الأشياء كلها بليلى، فكيف يدعي من يدعي محبته، وهو صحيح متميز يرجع إلى معلوماته ومألوفاته وحظوظه !؟ فهيهات أنى له ذلك، ولم يزهد في ذرة منه، ولازالت عنه صفة من أوصافه" (96)، إذ لا فرق بين ما يدعو إليه أبو مدين والشبلي، في التمثل بتيمة المجنون، إلا في كون كلام الأول جاء منظوماً، وكلام الثاني جاء منثوراً.

وهكذا يبدو لنا أن بناء النص الأدبي عند أبي مدين – وبطبيعة الحال عند غيره – لا يبدع جديداً كل الجدة، ولكنه يبنى ويتشكل من مجموع الموروث الثقافي السابق، بعضه يجيئ صريحاً ويقصد إليه الشاعر قصداً، كما هو الحال في اقتباسه من سورة مريم، وتضمينه لأبيات المجنون، وبعضه يجيئ خفياً مستوراً، قد لا يكون من مقاصد الشاعر، ولكنه يجيئ من مخزونه وموروثه الثقافي، كما هو الحال في تضمينه لنص الشبلي، وفي جميع الأحوال تبقى السرقات الأدبية أبدية، ويبقى القارئ أبداً هو المعني باكتشافها وباكتشاف وظائفها في النص المقروء.

6. الأسلوب القصصي :

الأجناس الأدبية يتميز بعضها عن بعض، في طبيعة بنيتها ومكوناتها الأساسية، فإذا كان الشعر – مثلاً – يتميز في طبيعة تكوينه بالوزن والقافية، وفي نسجه بالتشكيل الإبداعي للصورة وأساليب التعبير المختلفة، وباعتماد التشاكل

والتخالف في توظيف اللغة، لإنتاج التوازنات الصوتية، وبالتالي الإيقاع الداخلي الموائمة مسموعاته لمفهوماته، فإن القصة في المقابل تتميز في طبيعتها بأنها شكل سردي منثور، وبأنها ذات حدث معين، وعقدة وانفراج، وشخوص وحوار، ويجري حكي القصة في مكان وزمان معينين.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن الحدود ليست فاصلة تماماً بين جنس أدبي وآخر، ولكنها كثيراً ما تتراسل فيما بينها، ويستعير بعضها من بعض، كثيراً كان أم قليلاً، بعض ما يتميز به جنس آخر، فيكون ذلك المستعار في هذا الجنس المعين، أسلوباً دخيلاً عليه، يقوم بوظيفة إضافية بازاء وظيفة الجنس الطبيعية، فلا يستفيد عليه طبيعته، ولا يغيرها في شيء، ولكن يظل جنس الشعر محتفظاً بطبيعة تكوينه، وإن استعار من القصة بعض خصائصها، ويظل جنس القصة محتفظاً بطبيعة تكوينه، وإن استعار من الشعر بعض خصائصه ولوازمه.

وربما كان الشعر الصوفي، أقرب أنواع الشعر إلى القصة، مثله في ذلك القرب، مثل قرب الشعر العذري منها، وذلك بحكم تكوين رؤيته المتحكمة في رسم التجربة الصوفية ومدارجها، ورسم التجربة الشعرية ومراحلها الموائم تماماً في أطوارها لمدارج التجربة الصوفية، وهي المدارج التي سبق أن رسمناها في المثلث الدلالي الصوفي، والتي جاءت في طبيعتها، محايثة لطبيعة القصة الهرمي، لها بداية : (الفرق الأول)، وقمة : (الجمع)، ونهاية : (الفرق الثاني)، وفي كل مدرج عوائق ومعاناة، يتحتم على الصوفي أن يتغلب عليها، حتى لا يصاب بالمقت في الوقت الصوفي، وهي التجربة التي تجسدها القصيدة الواحدة بتمامها أحياناً، أو قصائد الديوان منفصلة أحياناً أخرى، ولكن في جميع الأحوال يتم التجسد في طابع قصة.

وإذا جئنا إلى أبي مدين التلمساني، وجدناه صاحب التجربة الصوفية الكاملة، بدأ مريداً، وتدرج في مقامات الإرادة وأحوالها، يمحو الحظوظ ويثبت الحقوق، ثم وصل في المحبة إلى أعلى مقاماتها، فعرف وفرد ووحد بعين الجمع، ثم صحا وعاد إلى الخلق، فعدد وفرق بعين الفرق، وقام بالحق في الخلق، يدعوه عن معرفة وبصيرة إلى طريق الحق وسبيله، وهي التجربة القصة التي صورها في قصائد الديوان مجتمعةً، وقصّ مراحلها ومعاناته فيها كما عاشها، فجاءت بذللك قصائده موزعة وفق تجربته، بعضها يجسد مرحلة الغياب ومعاناته، وبعضها يجسد مرحلة الحضور فأوبته ومعرفته.

وإذا كانت التجربة الصوفية، كما عاشها أبو مدين، هي عبارة عن قصة تكاد

تكون مكتملة الجوانب، فإن التجربة الشعرية عنده، جاءت بدورها عبارة عن قصة تكاد تكون مكتملة الجوانب أيضاً، ذلك لأن التجربة الشعرية، ليست شيئاً آخر، غير البنية اللسانية، الحاملة لأطوار التجربة الصوفية، التي ليست شيئاً آخر غير البنية النفسية بالقياس إلى البنية اللسانية، أي إن الباطن في نزعته وطبيعته القصصية، قد تجلى هو نفسه في الظاهر في نزعة وطبيعة قصصية.

وإذا كنا تعرفنا على قصة التجربة الصوفية، كما هي في مجموعة قصائد الديوان، فأنا نرى أيضاً أن العمل لا يكتمل إلا بالوقوف على أهم العناصر القصصية التي شكلت أسلوب القص في شعر أبي مدين، والتي نرى أن من أهم ما جاء بارزاً منها ومهيمناً فيه، هي العناصر الآتية :

1. **البطل** : سمي البطل بطلاً، لأنه يبطل العوائق التي تحول بينه وبين تحقيق رغبات المجموعة التي يمثلها، وهو لذاك يتصف بالشجاعة والإقدام، والمغامرة المحفوفة بالمخاطر، وخرق العادة، كما يتصف عادةً بانتصار للخير على الشر، ومن أجل ذلك، فهو يحتقر الموت، ويجود بنفسه سخياً في سبيل الفضيلة وإحقاق الحق، ومن أجل ذلك، كان البطل هو الشخصية الأولى والمحورية في الأعمال الأدبية، كالشعر الملحمي القديم، والأعمال السردية الحديثة (97).

وتبدو ملامح (البطولة)، في شعر أبي مدين شاخصة في ضمير المتكلم، ممثلاً للذات الصوفية المغامرة، وهي الذات التي تنتظم قصائد الديوان في أغلبها، وهي القصائد التي يصور بعضها موضوع المغامرة ويحدده وهو موضوع وجودي، تمثل في طرف الذات وهبوطها مكرهة. من عالم الملكوت إلى عالم الملك، للابتلاء والاختبار، وتحصيل الكمالات، من أجل العودة الاختيارية، أي الصوفية، قبل العودة الاضطرارية، أي الموت الذي كان أمراً مقضياً على جميع الذوات، والبطل من الذوات هو الذي يغامر، فيعود عودة اختيارية، قبل أن تدركه العودة الاضطرارية.

وربما كان مثال "الطير المقفص" هو من أهم ما يصور موضوع المغامرة والبطولة، بتصويره للذات رهينة الجسد في عالم الملك، بعد هبوطها مكرهة من عالم الملكوت، وهي التي كلما تذكرت الأوطان حنت إليها حنين عودة، وهو المثال الذي يقول فيه أبو مدين (89) :

فقل للذي ينهى عن الوجد أهله   إذا لم تذق معنى شراب الهوى دعنا

إذا اهتـزت الأرواح شـوقاً إلـى اللـقا ترقصـت الأشـباح يـا جاهـل المعنـى

أمـا تنظـر الطيـر المقفـص يـا فتـى إذا ذكـر الأوطـان حـن إلـى المغنـى

يفـرج بالتغريـد مـا بفـؤاده فتضـطرب الأعضـاء فـي الحـس والمعنـى

ويرقص فـي الأقفـاص شوقاً إلـى اللقا فتهتـز أربـاب العقـول إذا غنـى

كـذلك أرواح المحبـين يـا فتـى تهززهـا الأشـواق للعـالم الأسنـى

ويصور بعضها العوائق والمثبطات التي تحول بين الذات المحبة والذات المحبوبة، وتثني العزم على خوض مغامرة المحبة من أجل العودة إلى المحبوب، كما تصور إصرار الذات الصوفية على التصدي لها وإبطالها، والعزم على خوض مغامرة المحبة، وتسامي الذات في مدارجها، لتحقيق العودة الاختيارية، والنماذج المصورة لذلك كثيرة، منها قول أبي مدين (99) :

يـا خليلـي خليـاني ووجـدي أنـا أولـى بنـار وجـدي صليـا

إن لـي فـي الغـرام دمعـاً مطيعـاً وفـؤاداً صـلباً وصـبراً عصيـا

أنـا مـن عـاذلي وصـبري وقلبـي حـائر، أيهـم أشـد عتيّـا

أنـا شـيخ الغـرام مـن يتبعنـي أهـده فـي الهـوى صراطاً سويـا

أنـا ميـت الهـوى ويـوم أراهـم ذلـك اليـوم يـوم أبعـث حيـا

ويصور بعضها السخاء، والتضحية بكل نفيس، من مبادرة الدنيا وفانيها، من أجل الرقي والتسامي إلى الباقي الذي لا يفنى، والذي كل ما خلاه باطل، ومن أهم نماذجه التي تصور ذلك، لاميته التي بناها على التجريد، والتي نجتزئ منها قولـه : (100)

أهـل المحبـة بـالمحبوب قـد شغلـوا وفـي محبتـه أرواحهـم بذلـوا

وخربـوا كـل مـا يفنـى وقـد عمـروا ما كان يبقى فيا حسن الذي عملوا

لـم تلههـم زينـة الـدنيا وزخرفهـا ولا جناهـا ولا حلـي ولا حلـل

هاموا علـى الكون من وجد ومن طرب ومـا اسـتقل بهـم ربـع ولا طلـل

ويصور بعضها الآخر تحقيق الرغبة، بالعودة الاختيارية للذات، فتصل ما انفصل، وتجدد معرفتها بالموصول، فتصاب بالدهشة، عندما تكتشف أنها ليست شيئاً آخر، ولكنها ما هي إلاّ المحبوب ذاته، ولا المحبوب ذاته إلا هي، فلم يكن إلاّ نفخ وذرّ منه إليه، في عالم الأغيار ممّا لا اعتبار له، ولذلك فإنّ الذات لما حققت الرغبة، وحضرت في الحضرة، لم تجد من حضر أحداً سواها، وهل في الوجود من حاضر وغائب، ومن ظاهر وباطن سواه ! ولأبي مدين كثير من النماذج في تصوير ذلك، منها قوله (101) :

فانتبهـــــــت للخطـــــــاب	***وســــــــــمعت منــــــــــــي***
كلـــي عـــن كلـــي غــــاب	***وأنــــــا عنــــــي مفنـــــــي***
وارتفــــع لــــي الحجـــــاب	***وشـــــــــهدت أنــــــــــــي***

ما بقى لى آثار	***غبت عن أثـري***
لم أجد من حضر	***فى الحقيقة غيري***

وبذلك تكتمل مغامرة البطل في شعره، وتنتهي نهاية مدهشة، تتسم بخرق العادة، ونقض ما هو معروف، فإذا بالعودة الواحدة الاضطرارية المعروفة، تصبح عودتين : اضطرارية حتمية لكل من هب ودب، واختيارية للمغامرين والمخاطرين من الأبطال، وإذا بالمعرفة الوجودية المعهودة الواحدة، تصبح أيضاً معرفتين : تعددية لأهل الظاهر من السواد الأعظم، إلى حق وخلق، وتوحيدية لأهل الباطن من الواصلين الذين لم يشهدوا في وصولهم إلاّ الواحد القهار، الذي ظاهره خلق وباطنه حق.

2. الحوار : هو حديث يدور بين اثنين على الأقل، وقد يكون داخلياً بين الأديب ونفسه، وقد يكون تجريدياً بين الأديب ومن ينزله منزلته، والحوار من خواص الأعمال الأدبية المسرحية والسردية، ومن وظائفه الإبانة عن المواقف، والكشف عن خبايا النفس ونوازعها المختلفة (102).

غير أن الشعر عموماً، والصوفي منه خصوصاً، كثيراً ما يعتمد الحوار أسلوباً، نظراً لطابعه القصصي، وهو لذلك كثيراً ما تتنوع فيه مستويات الحوار وتتعدد، فمنه ما يدور بين المحب والمحبوب، باستعمال ضمير التكلم والخطاب، وهو الأغلب الأعم في شعر أبي مدين، لأن مدار تجربته الصوفية، وبالتالي الشعرية، يقوم على ثنائية الأنا والآخر، ووظيفة هذا النوع من الحوار، هي أساساً

لتشخيص رباط المحبة الفطرية الأولى، التي تمت في المعروفة الفطرية الأولى بلا علة، ولكن لجمال المحبوب وجلاله، ولذلك ظلت الذات الصوفية، متعلقة بالمحبوب، تعلق حبّ وعبودية، بلا علة أيضاً، حتى وهي في عالم الابتلاء والاختبار، ومن أهم نماذج أبي مدين – وهي كثيرة – في هذا المجال قوله (103) :

عـــودوا إلـــي الوصـــال عـــودوا　　　فـــإنّ وصـــلي بكـــم جديـــد

وقربـــوا الوصـــل والتدانـــي　　　فـــالقرب للعاشـــقين عيـــد

خـــذوا فـــؤادي وفتشـــوه　　　وقلبـــوه كمـــا تريـــدوا

فـــإن وجـــدتم سواكـــم　　　علـــيّ زيـــدوا البعـــاد زيـــدوا

ومنه ما يدور بين الشاعر والآخرين، باستعمال أفعال : (قلت، وقالوا) أو عكسهما، وذلك من أجل إظهار المواقف المتعارضة، وغالباً ما يكون هذا الحوار بين المتكلم والعاذلين، أو بين المتكلم ومعارفه الذين يشفقون عليه، ومن نماذج أبي مدين في هذا اللون من الحوار قوله (104) :

هذا الحبيب الذي في القلب مسكنه　　　عليه ذقت كؤوس الذل والمحن

عليـه أنكرنـي مـن كـان يعرفنـي　　　حتى بقيت بلا أهل ولا وطن

قالوا : جننت بمن تهوى، فقلت لهم :　　　ما لذة العيش إلاّ للمجانيـن[1]

ومنه ما يدور بين الشاعر ونفسه، حيث يجرد المتكلم شخصاً آخر من نفسه، ويجعله مفارقاً له عن بعد، فيخاطبه ويحاوره، فينزل الخطاب بذلك منزلة الحوار الداخلي، ومن وظائفه، بيان قوى النفس المتعارضة والمتصارعة من أجل اتخاذ موقف معين من أمر ما، قد يكون معرفياً، كما هي الحال في هذا المقطع الذي يبدو فيه المتكلم مخاطباً لشخص آخر، وليس ذلك الآخر غير المتكلم نفسه، وهو يحاول أن يقنع نفسه بوحدة الشهود، متخذاً لذلك مثال المرآة ، فقال (105) :

أغمـــض طرفـــك تـــرى　　　وتلـــوح أســـرارك

وافـــن عـــن الـــورى　　　تبلـــك أخبـــارك

---

(1) هذه القافية لاتتفق مع القوافي السابقة

وإذا كان الحوار في القصيدة الصوفية، لا يرقى في التنوع والتشابك بين مصادره المتنوعة، مثلما هو الحال في النصوص المسرحية، والسردية، فذلك لأنه ليس من مقتضياته التعبيرية، ولكن يلجأ إليه الشاعر من حين إلى آخر، بوصفه أسلوباً معاراً، تقتضيه الضرورة التعبيرية، وتستدعيه النزعة القصصية التي غالباً ما تنزعها القصيدة، بوصفها قصيدة ذات حدث معين، يستلزم أشخاصاً وحواراً، وسرداً لتطور الحدث نحو التعقيد والانفراج.

3- الحدث : حدث الأمر حدوثاً وقع، والحدث، جمع أحداث وهو الوقائع، والحدث في القصة واقعتها الأساسية، التي تدور حولها مجموع العناصر القصصية، من شخصيات وحوار وزمان ومكان، وعقدة وانفراج، وغيرها من العناصر الفنية التي تؤلف في مجموعها قصة أو حكاية.

والقصيدة الصوفية هي بطبيعتها قصيدة/قصة، لأنها قصيدة حدثية، تمتاح حدثها من القصة الوجودية للإنسان، تندرج في السياق الديني الذي حدد ثلاث مراحل لخلق آدم عليه السلام : الأولى مرحلة خلق الله لآدم على صورته، والثانية مرحلة اقتراف المعصية باقتراب آدم وحواء من الشجرة المحرمة، والثالثة مرحلة الحدث الوجودي، أي الانفصال عن الله والطرد من الجنة والهبوط إلى الأرض (106).

وحدث الطرد والهبوط من اللانهائي واللامكاني واللازماني، إلى العالم النهائي والمكاني والزماني، وما ينجر عنه من اغترب، توق إلى العودة الاختيارية، قبل العودة الاضطرارية، هو قلب القصيدة الصوفية، النابض، وحدثها الجوهري الذي يستدعي قيام باقي العناصر القصصية فيها، من أشخاص وحوار، وسرد للوقائع، وعقدة وعوائق، وانفراج وحل، مما يشكل في مجموعها العناصر الضرورية للقص والحكي.

وشعر أبي مدين، في أغلبه، هو صنيعة حدث الهبوط والانفصال، وما تطور عنه : من غياب الذات المنفصلة واغترابها عن عالمها في عالم آخر، ومن حنينها إلى موطنها وتوقها للعودة إليه، ومن معاناتها أمام عقدة الحظوظ البشرية المانعة للعودة، ومن مجاهدات نفسية قصد التجرد من الحظوظ البشرية المانعة للعودة، ومن مجاهدات نفسية قصد التجرد من الحظوظ الدنيوية تمهيداً للعودة، ثم يأتي الانفراج بالفتح والعودة، ثم تختتم القصة بصحو الجمع فالفرق الثاني، وقد

يعود الصوفي من عروجه مكلفاً بالأخلاق والولاية.

فمن نماذج أبي مدين الدالة صراحة على فكرة حدث الهبوط، قوله في إحدى قصائده "أين كنت وجئت"، وهي القصيدة الدالة، في السياق الصوفي، على التجلي الأول "يوم السؤال : ألست بربكم"، المتبوع بالمعرفة الأولى فالمحبة الأولى، ثم كان حدث الهبوط، وظلت الأمانة في مهبطها متعلقة بالمحبوب، ونتيجة للمحبة الأولى، وهي القصيدة التي يقول فيها (107) :

عشـــــقتهم فسبانــــــي لا تحســــب العشــــق ســــهلا

فــــأين كنــــت وجئــــت حبيــــب لــــي قــــد تجلــــى

عشـــــقته فسبانـــــي فصــــرت عنــــده أهــــلا

ظهــــرت لــــي بجمــــال فشـــــــربي زاد وعــــــلا

حتــــى إذا مــــا تجلــــى هــــواك فــــي قلبــــي حــــلا

وأما تطور الحدث، وما استتبعه من غياب واغتراب، وحنين إلى العودة، ومعاناة الصوفي أمام عوائق العودة وموانعها، فإن أغلب شعر أبي مدين جاء لتجسيد ذلك، ويكفي للدلالة عليه إعادة قراءة مثال "الطير المقفص" (108) ومثال آخر مشابه له هو "العصفورة في كف طفل" (109).

في حين أن تطور الحدث نحو الانفراج والفتح بالعودة والوصال، فهو ما يجسده شعر بعد الحضور من ديوانه في أغلبه، ومن أهم نماذجه في ذلك قوله : (110)

قــد لاح لــي مــا غــاب عنــي وشــــملي مجمــــوع ولا افتراقــــا

جمــــع العــــوالم رفعــت عنــــي وضــــوء قلبــــي قــــد استفاقــــا

ترانــــي غائبــــاً عــن كــل أيــن وكــــأس المعــــاني حلــــو مــــذاقا

لقــد تجلــى مــا كــان مخفــي والكــــون كلــــه طويــــت طيــــا

منــــي علــــي دارت كؤوســــي مــــن بعــد مــوتي ترانــــي حيــــا

ونخلص إلى أن وحدة الحدث في القصيدة الصوفية بعامة، وعند أبي مدين بخاصة، هي التي كانت سبباً في انطباع هذا الشعر بالطابع القصصي، وتشكيل

أسلوبه بكثير من العناصر القصصية، التي وقفنا مليّاً على بعضها، مما جاء منها شاخصاً، مثل الشخصية/البطل، والحوار، والحدث، جاء بعضها عرضاً مثل العقدة والانفراج فالحل، وهي العناصر التي أعطت بعداً سردياً لجنس من الأدب، تختلف طبيعة تكوينه، عن طبيعة تكوين الأدب السردي، فكان ذلك البعد الذي تراسل فيه الشعر مع القصة عوناً له على رسم التجربة الصوفية ذات المسار القصصي.

*

- **هوامش الفصل الثالث :**

1. أنظر : ابن منظور، لسان العرب : مادة (سلب)، وجبور عبد النور، المعجم الأدبي : 20، دار العلم للملايين، ط. الأولى : 1979.

2. أنظر : د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب : 57، 79، 88، الدار العربية للكتاب، ط. الثانية : 1982، وانظر : د. محمد عبد المطلب، الأفكار الأسلوبية في نقد العقاد، بحث في مجلة "فصول"، أكتوبر : 1990 العدد : (2/1) ص : 96.

3. أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، بحث في مجلة فصول (الأسلوبية)، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر – ديسمبر : 1984 ص : 66.

4. م. السابق : 67.

(5، 6، 7) د. عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب : 67، 68، 70.

8. د. أحمد الشايب – الأسلوب : دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية : 121، مكتبة النهضة المصرية، ط. الثامنة : 1988.

9. م. السابق : 127-128.

10. م. السابق : 128.

11. م. السابق : 130 / عن الوساطة : 33.

12. مجلة فصول : (الأسلوبية)، العدد السابق : 213.

13. المسدي – الأسلوبية والأسلوب : 67.

14. م. السابق : 68.

15. أنظر : المسدي – قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون : 14، الشركة التونسية للتوزيع، تونس : 1984.

16. أنظر : م. السابق : 20-21 وما بعدهما.

17. م. السابق (بتصرف) : 69.

18. أنظر : م. السابق : 70.

19. أنظر : م. السابق : 70، 87.

20. أنظر : م. السابق : 71.

21. وذلك من خلال دراسته : "أبو نواس : دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي – مطبعة الرسالة".

22. وذلك من خلال دراسته : "ابن الرومي : حياته من شعره، مطبعة مصر".

23. أنظر : د. محمد عبد المطلب – الأفكار الأسلوبية في نقد العقاد، مجلة فصول، العدد : 2/1، أكتوبر 1990، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة : 96.

24. أنظر : م. السابق : 97.

25. أنظر : م. السابق : 97.

26. أنظر : م. السابق : 97.

27. أنظر : م. السابق : 97.

28. أنظر : م. السابق : 99.

29. أنظر : م. السابق : 107.

30. الجاحظ – البيان والتبيين : 95/1، دار إحياء التراث العربي. بيروت (د.ت).

31. د. المسدي – الأسلوبية والأسلوب : 81-82.

32. بيير جيرو – الأسلوب والأسلوبية : 9 – ترجمة منذر عياشي – مركز الإنماء القومي- بيروت (د.ت).

33. وهو الكتاب الذي ترجمه : دانيال دولا إلى اللغة الفرنسية سنة 1971، وترجم منه : د. حميد الحمداني إلى العربية قسمين : الأول : معايير تحليل الأسلوب، والثاني : الوظيفة الأسلوبية، ونشرهما سنة 1993 بعنوان : (معايير تحليل الأسلوب)، وعليه اعتمدنا.

34. ميكائيل ريفاتير – معايير تحليل الأسلوب : 19، ترجمة : د. حميد الحمداني- دار النجاح الجديدة – دار البيضاء (المغرب) ط. الأولى : 1993.

35. م. السابق : 21.

36. أنظر : م. السابق : 35.

37. م. السابق : 36.

38. أنظر : م. السابق : 38.

39. أنظر : م. السابق : 36-44.

40. م. السابق : 56.

41. أنظر : م. السابق : 57-59.

42. م. السابق : .60
43. م. السابق : 67-.68
44. الجاحظ – الحيوان : 1/131-132، تحقيق وشرح : عبد السلام هارون – القاهرة : (1938-1947).
45. أبو الفتح ابن جني – المحتسب في تبيين وجوه القراءات والإيضاح عنها : 2/86، تحقيق : علي النجدي ناصف وآخرين – المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية – القاهرة : 1986.
46. أنظر : د. مختار جبار – الشعر الصوفي القديم في الجزائر : إيقاعه الداخلي ووظيفته : 4-6، ديوان المطبوعات الجامعية – وهران : .1997
47. أنظر : د. حسين الواد – من قراءات النشأة إلى قراءة التقبل، بحث في مجلة فصول : (الأسلوبية) العدد السابق : .112
48. م. السابق : .113
49. فرانسوا مورو – البلاغة : المدخل لدراسة الصور البيانية : 61، ترجمة : محمد الولي وجريد عائشة – دار الخطابي للطباعة والنشر – الدار البيضاء – المغرب، ط. الأولى : 1989.
50. أنظر : المسدي – الأسلوبية والأسلوب : .96
51. رومان جاكبسون – قضايا الشعرية : 33، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، المغرب، ط. الأولى : .1988
52. أنظر : هنريش بليث – البلاغة والأسلوبية : 41 وما بعدها – ترجمة : د. محمد العمري – منشورات دارسال – المغرب – ط. الأولى : .1989
53. أنظر : م السابق : .44
54. أنظر : م السابق : .48
55. أنظر : م السابق : .50
56. أنظر : م السابق : 51-.52
57. أنظر : م السابق : 60-.61
58. أنظر : م السابق : .62
59. أنظر : د. الفت كمال الروبي – نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين : 172، دار التنوير – بيروت لبنان – ط. الأولى : .1983
60. ديوان أبي مدين التلمساني : 59.

61. م. السابق : .85
62. م. السابق : .66

63. م. السابق : 65.
64. م. السابق : 58.
65. م. السابق : 85.
66. لمعرفة الآخرين مثل : أحمد المنجلاتي، وسيدي بن علي، وأحمد بن عمار الجزائري، ومحمد بن الشاهد الجزائري، انظر : بحثنا : "مدرسة التوشيح الجزائرية (ق 12هـ/18م) : أعلامها ومكونات بناها الدلالية والشكلية" المنشور في مجلة : دراسات جزائرية – العدد : 1، ديوان المطبوعات الجزائرية : 1997. ص 79.
67. ديوان سعيد المنداسي التلمساني (الفصيح) : 31، تحقيق : رابح بونار – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر : 1968. وقد نسب أبو حامد المشرفي في مخطوطه : "ذخيرة الأواخر والأوائل" هذه القصيدة إلى محمد بن عبد الرحمن الموضي المتوفى سنة 900هـ.
68. أنظر : ابن رشيق – العمدة : 280/1، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد – دار الجيل – لبنان – ط. الخامسة : 1981.
69. د. جميل صليبا – المعجم الفلسفي : 341/1 – دار الكتاب اللبناني : 1978.
70. جبور عبد النور – المعجم الأدبي : 78 – دار العلم للملايين – لبنان – ط. الأولى : 1979.
71. م. السابق : 78.
72. صليبا – المعجم الفلسفي : 341./1
73. أنظر : م. السابق : 342./1
74. ديوان أبي مدين : 59، وانظر : مثال "المرآة" الديوان : 92.
75. ديوان ابن الفارض (الأبيات : 221-226)، دار صادر (د.ت) : 67 – وفي قراءة التمثيل، أنظر : د. محمد مصطفى حلمي- ابن الفارض والحب الإلهي – دار المعارف، ط. الثانية : 1985، ص : 215.
76. ديوان ابن الفارض : 73 (الأبيات : 281-285)، وانظر في قراءتها : ابن الفارض والحب الإلهي : 215.
77. عبد الكريم الجيلي – الإنسان الكامل : 46/1، طبع الحلبي، ط. الرابعة، القاهرة : 1981.
78. م. السابق : 46/1، ويتفق الجيلي في رؤيته الصوفية للعالم مع ابن عربي : (فصوص الحكم).
79. أنظر : ترجمة محمد بن علي المجاجي، ومنظومته كاملة في : محمد الحفناوي – تعريف الخلف برجال السلف : 441/2-444، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط. الثانية : 1985.
80. القصيدة كاملة في ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء : 15/3، دار الثقافة : بيروت، ط. الثالثة : 1981.
81. انظر : د. فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، بحث منشور في مجلة :

الفكر العربي المعاصر، عدد : 49-48، شباط : 1988، ص : 90.

82. الجرجاني- أسرار البلاغة : 110، دار المعرفة، بيروت : 1981.

83. في كتابة : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : 165 وما بعدها، تحقيق : د. أحمد الحوفي وبدوي طبانة - مكتبة نهضة مصر، ط. الأولى : 1959.

84. د. جميل صليبا - المعجم الفلسفي : 246/1، عن : كليات أبي البقاء.

85. ديوان أبي مدين : 65.

86. ديوان المنداسي : 31.

87. ديوان أبي مدين : 78، وانظر غير ذلك : 84، وينسب الموشحان للششتري أيضاً !؟

88. أحمد بن عمار- نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب : 31، تحقيق : د. محمد بن أبي شنب - مطبعة فونتانا - الجزائر : 1902.

89. انظر : على سبيل المثال : الآمدي - الموازنة : 52/1، دار المسيرة، ابن رشيق العمدة : 280/2.

90. انظر : على سبيل المثال : المظفر بن الفضل العلوي - نضرة الإغريض في نصرة القريض : 152، تحقيق : د. نهى عارف الحسن، مجمع اللغة العربية بدمشق، مطبعة طربين : 1976.

91. انظر : د. محمد عبد المطلب - قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني : 140، القاهرة : 1991.

92. انظر : د. فاضل تامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة. (بحث) في مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد : 48-49، السنة : 1988، ص : 92.

93. ديوان "أبي مدين" : 62.

94. ديوان "أبي مدين" : 61.

95. ديوان مجنون ليلى : 38، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة، القاهرة.

96. السراج الطوسي- اللمع : 437، تحقيق : د. عبد الحليم محمود، وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، القاهرة : 1960.

97. انظر : صليبا - المعجم الفلسفي : 212/1.

98. ديوان أبي مدين : 59.

99. م. السابق : 62.

100. م. السابق : 68.

101. م. السابق : 85.

102. انظر : جبور عبد النور - المعجم الأدبي : 100.

103. ديوان أبي مدين : 80-81.

104. م. السابق : 66.

105. م. السابق : 84.

106. انظر : د. محمود رجب – الاغتراب : 177، دار المعارف بمصر، ط. الثالثة : 1988.

107. ديوان أبي مدين : 61.

108. م. السابق : 59.

109. م. السابق : 61.

110. م. السابق : 90.

***

الفصل الرابع:
التشكيل المعجمي

تمهيد : المعجم .

تتأسس بنية الجملة النحوية ،وبالتالي بنية النص كذلك ،من مكونين أساسين لا غنى عنهما،هما :المعجم اللغوي ، والتركيب النحوي ، يخضع المعجم اللغوي عند التركيب إلى عملية الانتقاء والاختيار ،ويتم ذلك على أساس العلاقة الدلالية بين محمول اللفظ المختار ،والحقل الدلالي الذي اختير ذلك اللفظ ليشغل وظيفة فيه ، بوصفه أصغر وحدة بنيوية في تشكيل الحدث الكلامي في ذلك الحقل الدلالي أو الموضوع (1).

وبناء على ذلك ،فإن حقلاً دلالياً معيناً ،يستدعي بالضرورة ،معجماً لغوياً معيناً مناسباً ،تتردد كلماته بنسب مختلفة أثناء الحدث الكلامي، فيكون بذلك المعجم من الحقل الدلالي بمثابة الهوية ،ويكون الحقل الدلالي منه بمثابة الإطار الجامع، ويصبح بذلك لكل حقل دلالي أو خطاب معجمه الخاص به، فلموضوع التصوف معجمه وللغزل معجمه، وللمدح معجمه ،ويصبح المعجم بذلك أيضاً مفتاحاً للتمييز بين أنواع الخطاب من جهة، ووسيلة لتحديد دلالة الخطاب الجزئية والكلية من جهة أخرى (2).

فإذا ما جئنا إلى الخطاب الشعري القديم – مثلاً – وبالتحديد إلى مطالع

القصيدة الجاهلية ، لوجدنا الشعراء في أغلبهم ، يمتاحون معجمهم الشعري من حقل واسع واحد هو المكان ، فالطلل لدى امرئ القيس هو منزل الحبيبة الواقع في سقط اللوى بين الدّخول وحومل، وهو لدى طرفة بقايا أطلال دارسة ببرقة ثهمد، وهو لدى زهير، دمنة تقادم بها العهد، تقوم بحومانة الدراج فالمتثلم، ثم لها دار بالرقمتين ، وهكذا (3).

وإذا جئنا إلى الخطاب الشعري الصّوفي، وجدنا معاجمه الشعرية متقاربة في مجملها، ليس بين قصيدة وأخرى عند شاعر واحد معين فحسب ،بل بين أغلب الشعراء المتصوفة، وليس في تقارب، بل تكرار معاجم خطبهم الشعرية ما يدعو إلي الغرابة أو العجب، ذلك لأن الحقل الدّلالي عندما يكون نمطياً، فإنه يستدعي بالضرورة معجماً شعرياً نمطياً أو موحداً ، تتكرر فيه الوحدات الإفرادية ذاتها أو مراد فاتها، ولا تتباين دلالاتها تبايناً ملحوظاً حتى وهي عاملة في النص، بله وهي عاطلة في المعجم أو القاموس، ذلك لأن الحقل الدلالي الذي يؤطرها، وتجيئ في سياقه، هو حقل واحد، خلاصته التصوف العملي، أو التجربة الصوفية العملية ،القائمة عند جميع الصوفية السالكين، على ثلاث مراحل ،قد تنقص عند بعضهم، ولكنها لا تزيد عنها، وهي :الفرق الأول، و الجمع، فالفرق الثاني، ويناظرها قسمان من الشعر :غياب وحضور .

ولقد سلكنا في دراسة المعجم الشعري ،في ديوان أبي مدين التلمساني، السّبيل المعتادة، التي درجت عليها أغلب الدراسات التي تعرضت إلى المعاجم الشعرية بالتنظير والتطبيق في إطار الدرس الأسلوبي (4)،وهي السّبيل التي تقوم على إحصاء المفردات المتواترة والمكررة في النّص الأدبي، ثم تجميع المتشاكل منها دلالياً في مجموعات ،تختلف المجموعة الواحدة عن الأخرى باختلاف الحقول الدلالية ،فتكون حصيلة الإحصاء والتجميع ، مجاميع شعرية، وعلى سبيل المثال: معجم للمكان وآخر للماء وآخر للنار، الخ .

ويدخل في تلك المعاجم كل الأسماء والأفعال التي لها صلة دلالية جزئية بالدلالة الجامعة الكلية، أو ما جاء منها في حكم ذلك ،وقد تحسب نسبة التّردد للحكم بهيمنة مفردات معجم ما عن مفردات معجم آخر في نص معين ، لتحديد دلالة النص الكلية بعد ذلك .

وبناء على ذلك ،فقد قامت دراستنا التطبيقية ،في بإحصاء وتجميع المفردات

التي تشكل منها معجم أبي مدين الشعري على الخطوات الآتية : أولا- تمّ تحديد أهم الحقول الدلالية المناظرة تمام التناظر لتجربته الصوفية الكاملة ،فكانت حصيلة ذلك أربعة حقول دلالية هي: الغزل، والطلل والرحلة ،والخمر ،والمقامات والأحوال الصّوفية ،وهي الحقول التي مثلث الدلالات الكلية، لمجاميع المفردات التي مثلث الدلالات الجزئية فيها، فكانت حصيلة ذلك معجماً للغزل ،ومعجماً للطلل والرحلة ،ومعجماً خمرياً ،ومعجماً وظيفياً ،وقد قسمنا بعض المعاجم بحسب طبيعتها إلى قسمين ،مثل معجم الغزل الذي وجدنا فيه مفردات للغياب وأخرى للحضور وهكذا.

وثانيا– ثم إجراء إحصاء انتقائي تمثيلي للمعجم الشعري الأكثر ترديداً وتكراراً في الحقل الدلالي المحدد، ونعني بالانتقائي التمثيلي ،الاهتمام بتجميع الكلمات الغزلة الأكثر حضوراً في النص الشعري والتي تمثل نسجه الأساسي وأهملنا ماعدا ذلك من المشتقات و التعابير الغزلة المركبة أو الإفرادية التي تقوم مقام الكلمات الغزلة الصّريحة ،وأردنا بالتمثيلي الاكتفاء برصد المفردة غالباً مّرة واحدة ، على الرغم من تكرارها مرات عديدة في القصيدة الواحدة، فما بالك بقصائد الديوان بأجمعه ، وكم كانت دهشتنا كبيرة لما وقفنا في هذا الإحصاء على محدودية المعجم المفرداتي في كل حقل، ولا ندري أهو راجع إلى طبيعة في اللغة، أم إلى ضحالة الزاد اللغوي عند الشاعر، أم إلى طبيعة التجربة الصّوفية التي استدعت ذلك القدر المعلوم والمحدد من المفردات في الحقل الواحد، وعلى سبيل المثال، فإن المعجم الغزلي تتردد فيه مفردات بعينها كالشوق ،والبعد، والهجر والجفاء وغيرها، في القصيدة الواحدة أكثر من مرّة، وهي بعينها تعود في قصيدة أخرى، وهكذا دواليك، فلولا أن الكلام يعاد لنفد كما قال علي بن أبي طالب، ولذلك فقد اكتفينا برصد كل كلمة مرّة واحدة، على أساس أنها تمثل حضور مثيلات لها حضوراً مكرراً في الديوان بأكمله.

وثالثا –فقد حاولنا إحصاء الكلمة بسياقها الذي وردت فيه ،أي جئنا بما قبلها وبما بعدها من تركيب ،ثم نخرجها منه أمام سياقها على أساس التعيين و القصد ، وذلك لأن إيراد المفردة في السّياق التركيبي الذي تشغله. يعيّن دلالتها التي تنتجها فيه ويضبطها، بخلاف تجريدها منه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن السّياق الذي جاءت فيه المفردة المقصودة، كثيراً ما يلعب دور القرينة المحوّلة

لدلالة المفردة الوضعي إلى دلالة مجازية، وذلك لأن أغلب مفردات المعاجم، إن لم نقل كلها، هي مفردات مجازية،بالقياس إلى موضوع التصوف الذي لا لغة مخصوصة له، باستثناء المعجم الوظيفي الذي وقع نوع من الاتفاق والاصطلاح بين القوم على مفرداته،ومع ذلك فهي أيضا مفردات إذا أخرجت من السياق الصّوفي تعود إلى طبيعتها في الوضع والاستعمال اللغوي العام، وذلك مثل (التوبة والصبر والتجرد والجمع والغناء) و هلم جرّا، فإن لها دلالة محددة في الاستعمال اللغوي العام، ودلالة إضافية في السّياق الصّوفي .

وبناء على ذلك فإن أغلب، إن لم نقل كلّ، مفردات المعاجم التي تم إحصاؤها هي مفردات انزياحية بالضرورة ،لأنها غالباً ما تقول شيئاً لتقول شيئاً آخر، وحينئذ فإن طبيعة دراسة المعجم الشعري تندرج في إطار الدرس الأسلوبي، فكما أن الدراسة الأسلوبية تنتقي الظواهر الأسلوبية المركبة، المنزاحة عن معيار وسياق، وتكتفي بما هيمن منها وامتد إليه القصد وتجعل منه تمثيلاً لباقي ما أهمل، فكذلك الأمر بالقياس إلى المعاجم الشعرية التي رصدناها، فقد انتقينا المفردات المحورية في كل حقل دلالي، وراعينا طبيعة انزياحها عن معيارها في الاستعمال اللغوي، وجعلنا منها تمثيلاً لما تكرر منها فتركناه ، ولو جئنا به جميعا لضاق به المجال، ولأخرج الدراسة عن طبيعتها الانتقائية و التمثيلية .

ورابعا– فقد حاولنا في دراسة المعجم إيجاد العلاقة المشتركة بين وحداته الافرادية جميعاً، وهو العمل الذي يصبو إلى إيجاد النواة الدلالية العميقة انطلاقاً من الوحدات الإفرادية التي يضمها كل معجم على حدة ، والانطلاق منها، بوصفها دلالة مفتاحية ، لفهم كل حقل دلالي على انفراد ،ثم لفهم كل حقول الخطاب الشعري مجتمعة ،سواء تعلق هذا الفهم بالمعنى العام للتجربة ،أو تعلق بفروع التجربة ،أو بترتيب مراحلها أو باكتمالها أو نقصها عند الشاعر ،أو تعلق بمجال اشتغال اللغة وتوليد الدّلالات من المفردة الواحدة ، وهي في سياق غير سياقها المعياري الذي تواضع عليه اللغويون في الاستعمال اللغوي .

ونأتي الآن –بناء على ما سبق كله –إلى دراسة المعاجم الشعرية التي تم إحصاؤها وتجميعها وهي أربعة : معجم الغزل وما في حكمه ،ومعجم الطلل والرحلة وما في حكمهما ، والمعجم الخمري وما في حكمه ،والمعجم الوظيفي وما في حكمه .

2- معجم الغزل وما في حكمه:

أ- ما علاقته الغياب :

59/1[*] – تذهب بالأشواق أرواحنا منا.............................(الأشواق)

59/2 – إن جاءنا عنكم بشير اللقا عشنا............................(اللقاء)

59/3 – لولا هواكم في الحشا ما تحركنا............................(الهوى)

59/4 – فقل للذي ينهى عن الوجد أهله............................(الوجد)

60/5 – فيا حادي العشاق قم واحد قائماً.............................(العشاق)

60/6 – زمزم لنا باسم الحبيب وروحنا.............................(الحبيب)

60/7 – وخامرنا خمر الغرام تهتكاً.................................(الغرام)

60/8 – و تيهتموني في بديع جمالكم.....................(تيهتموني)(جمالكم)

60/9 – قلت أحبتي جفوني.................................(أحبتي)(جفوني)

60/10 – عندي شهود للصبابة والهوى...................(الصبابة)

60/11 – سهادي ووجدي واكتئابي ولوعتي...............(كل الكلمات)

60/12 – وشوقي وسقمي واصفراري وأدمعي............(كل الكلمات)

60/13 – ومن عجب أني أحن إليهم وهم معي...........(أحن)

61/14 – وتبكيهم عيني وهم في سوادها ....(تبكيهم)

61/15 – ويشكو النوى قلبي..............................(النوى) (القلب)

61/16 – وإن سجنوني في سجون جفاهم.................(جفاهم)

61/17 – تذللت في البلدان حين سبيتني..................(سبيتني)

61/18 – فلو كان لي قلبان عشت بواحد...............(قلبان)

61/19 – أترك قلبي في هواك يعذب ....(يعذب)

61/20 – تسميت بالمجنون من ألم الهوى...............(المجنون)

61/21 – فيا معشر العشاق موتوا صبابة ....(موتوا)

(*) **ملاحظة**: الرقمان على يمين الإحصاء، يفيد الأول منهما الترتيب والثاني الصفحة في الديوان .

61/22 – كما مات بالهجران قيس المعذب ....(الهجران)
61/23 – لولاك ما كان ودي.................................(ودي)
62/24 – ظهرت لي بجمال..................................(جمال)
62/25 – مذ نأوا للنّوى مكان قصيا ....(نأوا) (النوى)
62/26 – ولذكراهم تسيح دموعي............................(دموعي)
62/27 – وهن العظم بالبعاد.................................(البعاد)
62/28 – قد فرى قلبي الفراق................................(الفراق)
62/29 – لم يك البعد باختياري...............................(البعد)
62/30 – أنا من عاذلي وصبري وقلبي ....(عاذلي)
64/31 – إنني على عهدكم باقٍ وفي الوصل طامع.........(عهدكم)(الوصل)
64/32 – حرام على قلبي محبة غيركم....................(محبة)
64/33 – متى يجمعنا الدهر الذي حال بيننا..............(يجمعنا)(حال بيننا)
64/34 – لعلي أراكم أو أرى من يراكم....................(أراكم)
64/35 – سقاني الهوى كأساً من الحب صافيا.............(سقاني)
64/36 – أنا عبدكم بل عبد لعبدكم..........................(عبدكم)
64/37 – وما نظرت عيني مليحاً سواكم ....(مليحاً)
65/38 – ولي مقلة بالدمع تجري صبيبة...................(مقلة)(صبيبة)
65/39 – وقولوا رعاك الله يا ميت الهوى ....(ميت الهوى)
65/40 – لأجددنّ نياحتي بسياحتي.........................(نياحتي)(سياحتي)
66/41 – طال اشتياقي ولا خل يؤانسني..................(خل)(يؤانسني)
66/42 – عليه ذقت كؤوس الذل والمحن..................(الذل) (المحن)
66/43 – إن لاح من أفق الوصال صباح ....(الوصال)
81/44 – خيبتم في الهوى ظنوني........................(خيبتم)
81/45 – منوا ولا تطلبوا منوني ....(منوا) (منوني)
81/46 – فلا تزيدوا بصدكم...............................(صدكم)
81/47 – و ما نظرتم في خضوعي........................(خضوعي)

82/48 – يا قمراً دونه حجاب..........................(قمرا) (حجاب)
82/49 – بدر إذا لاح بالرجوع..........................(بدر) (الرجوع)
86/50 – فارحموا مغرماً / في هواكم تغزلا............(ارحموا) (تغزل)

ب- ما علاقته الحضور :

70/1 – دارت علينا كؤوس / في حضرة المحبوب....(حضرة) (المحبوب)
71/2 – شرقت علينا شموس في الوقت و الحال........(شرقت شموس)
71/3 – أنت أسكرتني على سكري من قديم الشراب...(أنت/قديم الشراب)
71/4 – ثم خاطبتني كما تريد.......................(خاطبتني)
71/5 – ثم شاهدت وجهك البدري..................(شاهدت)(وجهك البدري)
71/6 – و حبيبي بحسنه الذاتي......................(حبيبي)(حسنه الذاتي)
72/7 – دعاني غايتي..............................(دعاني)
72/8 – نلت أعلى الرتب..........................(نلت) (أعلى الرتب)
72/9 – مليح الحمى زار..........................(مليح) (زار)
72/10 – أنعم بالوصال...........................(الوصال)
72/11 – بعد الغيب طلع الهلال..................(طلع الهلال)
73/12 – أطلعني على الحضرة / كان لي نديم....(اطلعني)(نديم)
73/13 – طابت أوقاتي بمحبوب..................(طابت أوقاتي)
74/14 – كان ظني أنني أعشقه/ وهو لي يعشق..(أعشقه/ يعشق)
74/15 – أنا أبعد و هو يقرب لي................(أبعد/ يقرب)
74/16 – صار بي أرفق..........................(أرفق)
74/17 – و هو لي يشرق.........................(يشرق)
74/18– تجلّى الحبّ تدلّى فدنا..................(تجلى)(الحب)(دنا)
74/19– فمحت أحداثنا أحزاننا..................(محت)(أحداثنا)(أحزاننا)
74/20– و اختفى سرّي..........................(اختفى سري)
74/21– أنا نهواه وهو يعشقني.................(نهواه) (يعشقني)
74/22– لا زال عشقي على اتصال بلا انفصال.(اتصال) (بلا انفصال)

75/23- كنت حاضراً و غائب................(حاضراً/ غائب)
76/24- زارني حبيبي طابت أوقاتي...........(زارني/حبيبي/طابت أوقاتي)
76/25- سمح لي الحبيب......................(سمح لي) (الحبيب)
76/26- عفا عن جميع زلاتي ....(عفا) (زلاتي)
76/27- زارني منيتي و زال الباس...........(زال الباس)
76/28- و سمح بالوصال......................(سمح بالوصال)
76/29- و حبيبي أنسي......................(أنسي)
76/30- معي حاضر قريب..................(حاضر / قريب)
77/31- أنا في ذا الهوى إمام عصري........(الهوى) (إمام عصري)
77/32- في دجى الليل زارني بدري..........(دجى الليل) (بدري)
78/33- إن شئت أن تقرب قرب الوصال.....(قرب الوصال)
78/34- هم في هوى المحبوب و لا تبالي.....(هم) (هوى)(المحبوب)
78/35- و افن و مت عشقا.................(افن) (مت عشقا)
79/36- الوصل ما أحلاه/ و الهجر مرّ........(حلاوة الوصل)(مرارة الهجر)
79/37- نلت ما أرغب من المعالي............(نلت) (ما أرغب) (المعالي)
80/38- ما ذاق طعم الغرام إلاّ من عرف الوصل.(ذاق)(طعم لغرام)(عرف الوصل)
80/39- أعيدوا إليّ الوصال أعيدوا............(أعيدوا / الوصال)
80/40- وصلي بكم جديد.....................(وصلي جديد)
82/41- لما بدا منك القبول......................(القبول)
82/42- زج بي في عين الوصول..............(زج بي)(عين الوصول)
82/43- صرت بك مؤنسا.......................(مؤنسا)
82/44- النظرة فيك يا جميل...................(النظرة) (جميل)
82/45- و قلت لي : أياك تبوح.................(تبوح)
82/46- أنت لي جسم و روح...................(جسم)(روح)
82/47- لا يخفى نور سناك......................(يخفى)(نور)(سناك)
82/48- بدا للناس يلوح..........................(بدا) (يلوح)

83/49- أتدعي هوانا و تظهر الخلاف؟...............(تدعي) (الخلاف)
83/50-إن الوصال غالٍ و ما غلا حلا................(ما غلا حلا)
83/51- هذا به جنون/ وذا به هيام...................(جنون)(هيام)
83/52- فدع من المحال و اخضع تذللا...............(اخضع)(تذللا)
84/53- في حضرة الكمال نور تهلّلا.................(حضرة الكمال)
90/54- قد لاح لي ما غاب عني......................(لاح) (ما غاب عني)
90/55- و شملي مجموع و لا افتراق.................(لا افتراق)

ج- خصائص هذا المعجم:

* **أول خصيصة:** في معجم الغزل و ما في حكمه، هو أنه ينقسم إلى قسمين متباينين، الأول منهما، تجمع بين مفرداته، علاقة الغياب، و الثاني منهما، تجمع بين مفرداته، علاقة الحضور، و ليس في ذلك غرابة، إذا علمنا أن الصّوفي في تجربته الصوفية العملية، و بالتالي في تجربته الشعرية، هو إما في حالة غياب عن المحبوب، يعيش الفرق الأول، و إما في حالة حضور معه به يعيش الفرق الثاني، فجاءت مفرداته لذلك موافقة لحالي الغياب و الحضور، و لا شيء غير ذلك، و لذلك حرصنا على تقسيمه إلى القسمين السابقين عند الإحصاء.

والدليل على علاقة الغياب، هو دلالة الألفاظ بجملتها في معجم الغياب، كالشوق إلى المحبوب، ورجاء لقائه، و الحنين إليه، و البكاء عليه و العذاب من أجله، وشكوى البعاد و الفراق، و عذل العذول، و الرّجاء في الوصال، و الفناء في محبة المحبوب إلى درجة الجنون أو الموت من أجله، و تحمل المحن و الذل و الهوان و الخضوع و التذلل و التغزل، و غيرها من المفردات التي تفيد في تآزرها وتعالقها صفة واحدة هي صفة غياب الأنا عن الآخر، أو المحب عن محبوبه.

بينما الدليل على علاقة الحضور، هو دلالة الألفاظ بجملتها في معجم الحضور، كالحضور في حضرة المحبوب، و إشراق شموس أنواره عليه، والإحساس بنشوة الحضور إلى درجة السكر، وكالمشاهدة و المخاطبة، و مطالعة

جمـال وجـه المحبـوب البـدري تـارة، والحسـن الـذاتي تـارة أخـرى، وكـالإعلان الصريح عن الزيارة و الوصـال وطلوع الهلال، ونـوال أعلـى الرتب فـي الحضـرة، وكالتقـارب و التعاشـق، و الرفـق و الإشـراق، و التخلـي والـدنو، وزوال الأحـزان، واختفاء سرّ المحب وقيامه بسر المحبوب، و تبادل الهوى والعشق، والاتصـال بـلا انفصــال، و الإحســاس بالحضــور، والغيبــة عمــا ســوى المحبــوب، وغيرهــا مــن المفردات التي تفيد في تعالقها و تآزرها صفة واحدة هي صفة حضور الأنا في حضــرة الآخــر، وقيامــه بــه لــه، و أغلــب دلالات ألفــاظ المعجمــين: الغيــاب و الحضور، تتجلـى من خـلال سياق النصوص، التـي حرصنا علـى رصدها، لهذا الغرض.

* **وثـــاني خصيصـــة:** أن معجـم الغيـاب يتميـز بالتبـاين و التعـارض يـبن مفرداتـه، وذلك لأن بعضـها متعلق بالأنـا، و بعضـها متعلق بـالآخر، و لمـا كانت العلاقة يبنهما علاقة تباين وتعارض، انسحب ذلك على المفردات فجاءت بدورها متباينـة ومتعارضـة علـى التقابل والتوازي، فبينمـا نجد المفردات المتعلقة بالأنـا، تجسد في مجموعها تعلق الذات المحبة و صبوتها بالذات المحبوبة، و ذلك كما هو حـال هذه المفردات: (لعلـي أراكم – أنـا عبدكم – ولـي مقلـة بالـدمع تجري صـبيبة – ميت الهوى– لأجددن سياحتي بنياحتي – عليه ذقت كؤوس الذل و المحن – خيبتم في الهوى ظنوني – طال اشتياقي و لا خل يؤانسني – منوا و لا تطلبوا منوني) وغيرها، و كما هو حال هذه المفردات التي تصور معاناة المحب في حاله أمام محبه: (سهادي– ووجدي– و اكتئابي– و لوعتي– و شوقي – و سقمي – واصفراري – و أدمعي) و غيرها مما تم رصدها في معجم الغياب.

نجـد فـي المقابـل، و علـى التعـارض كمـا سـبق القـول، المفـردات المتعلقـة بالآخر، يجسد بعضها الصدّ و الهجر و عدم الاكتراث بالمحب، و ذلك كما هو الحـال فـي هذه المفردات: (أحبتـي جفوني – نـأوا للنوى مكانـاً قصـيا– خيبتم فـي الهوى ظنوني– فلا تزيدوا بصدكم – وما نظرتم في خضوعي – ارحموا مغرماً في هواكم تغزل) و غيرهـا، و يجسد بعضـها الآخـر صـفات الجمـال و الكمـال فـي المحبـوب، كمـا هو الحـال فـي هذه المفردات: (تيهتمـوني فـي بـديع جمـالكم – سـبيتني – ظهـرت لـي بجمـال – مـا نظـرت عينـي مليحـاً سـواكم – يـا قمـراً دونـه حجاب) و غيرها مما تم رصدها في معجم الغياب.

في حين أن معجم الحضور على العكس مما سبق، يتسم بالانسجام والتواشج والتواصل بين الطرفين، حيث يزول التعارض و التوازي و التقابل الذي ألفيناه مسلطاً في معجم الغياب السابق، و قد اختار الشاعر من مفردات الغزليين، وخصوصا منهم العذريين، أرقها وأظرفها و أقدرها على أداء دلالة الحضور والوصال الروحي، والتي منها : (دعاني غاياتي – مليح الحمى زار– أنعم بالوصال– طابت أوقاتي بمحبوب – محت أحداثنا أحزاننا – أنا أهواه و هو يعشقني – كنت حاضراً و غائب – زارني منيتي و زال الباس – وافى ومت عشقا) و غيرها.

* **وثالث خصيصة:** هي رمزية المفردات ومجازيتها، ذلك لأنها في مجملها، هي من المفردات المستعملة في قاموس الغزليين غزلاً مادياً، وهي لذلك تجسد الحب الإنساني، وقد استعارها الشاعر الصّوفي ليجسد بها الحب الإلهي، وهي لذلك مفردات تظل محتفظة بدلالتها الوضعية في الاستعمال اللغوي المعياري، وفي الوقت نفسه، تدل دلالة ثانوية، مصاحبة للدلالة الوضعية على سبيل الرمز والمجاز، وذلك لأن العلاقة بين الحب الإنساني، والحب الإلهي، علاقة تشاكل وتشابه في خاصية "ضم المحب إلى المحبوب، وتوحيده فيه، وذوبه معه، كي يصيرا معا طبيعة واحدة"(5).

والسّياق الصّوفي، الذي وظفت من أجله تلك المفردات، هو الذي يجعلها تعدل عن أداء وظيفتها الوضعية، وتتجاوزها إلى أداء وظيفة رمزية أو مجازية، هي الدلالة الصّوفية التي لا تعدو أن تكون حالة شعورية باطنية، وذوقية روحية، لا لغة وضعية لها، مثلها في ذلك مثل كثير من أسماء الألوان، أو أسماء المشمومات أو أسماء المذوقات، مما هو متداول مادة، ولكن تتم مقاربته بالاستعارة أحياناً بمفردة دالة على ما هو مدرك سلفاً، أو باستعمال تركيب لمدرك محسوس للدلالة على المدرك الجديد، والأمثلة على ذلك كثيرة، فكيف نسمي مثلا رائحة التراب عندما تنبعث بفعل سقوط المطر الخفيف؟ وكيف نسمي روائح العطر المتباينة عند الشّم، وهل نستطيع حصر جميع ألوانها فنسميها بأسمائها على تباينها الدقيق؟ وكيف نسمي الأثر الناتج عن ذوق الثلج، أو ذوق الفولاذ والمغنطيس وغيرهما؟ كل ذلك وكثير غيره، لا لغة وضعية له، مع أنه من المحسوسات، فكيف تكون للتصوف لغة وضعية وهو تجربة روحية لا يعرفها إلاّ

من عاشها وخبرها وجربّها.

وإذا وضعنا ذلك في الحسبان و الاعتبار، فإن اللغة في وضعها محدودة، والمعاني لامحدودة، ولولا أن الكلام يعاد وتنوب بعض مفرداته التي وضعت في الاستعمال المعياري لبعض المعاني، عن أداء معان مشاكلة أو متشابهة لما وضعت له، لنفد الكلام، كما قالها علي بن أبي طالب، ولذلك كان التوسع والمجاز في العربية، وفي كل اللغات بطبيعة الحال، باباً من أبواب الخروج باللغة مما وضعت له في الأصل، إلى ما لم توضع له، على سبيل الإشارة والرمز، والإيحاء والإيماء، إذا كان بين المعاني المدركة، وتلك الخفية المجردة، مناسبة من مناسبات التشاكل والتشابه، كما هو الحال بين الحب الإنساني والحب الإلهي، "فإن المحب في كلا الأمرين يعبّر عن عاطفة يفيض بها شعوره، ويلجأ في تصورها إلى الألفاظ والصور الحسّية للتعبير عما في وجدانه من الشوق ومظاهره" .(6)

فيكفي إذن رفع تلك المفردات، وهي عاملة في النص، إلى أجواء التصوف، لتنحرف دلالاتها من الحب الحسي إلى الحب الروحي، فإذا بالمحب هو الذات الصوفية، وإذا بالمحبوب هو الذات العلية، وإذا بالمفردات الأخرى تتحول دلالاتها في سياقهما تلقائيا من: الشوق الحسي إلى شوق الذات الجزئية أو الأمانة المركوزة في الطباع البشرية، إلى الذات الكلية، على سبيل التجاذب الروحي والتعاشق، وإذا بالحنين والهوى والوجد والعذاب، وطلب الوصال واللقاء والبكاء والهجران والنوى والبعاد والفراق والنياحة والسياحة، وغيرها من المفردات، تتحول دلالتها من الحسي إلى الروحي، ومن الصّوري البشري إلى المثالي الإلهي، أو المحمدي أو الولائي، بحسب الطرفين الممثلين للتجربة الروحية، أي إن وظيفة الكلمات في السّياق الذي هي فيه على الحقيقة، لا تتغير في السياق الذي هي فيه على المجاز، إلاّ من حيث الاعتبار، واحتساب الحسي روحياً والمعلوم غيبياً لا غير، وقس على ذلك مفردات الحضور.

3- معجم الطلل والرحلة وما في حكمهما:

أ- الطلل وما علاقته المكانية:

59/1- إذا ذكر الأوطان حن إلى المغنى............(الأوطان)

59/2- تهززها الأشواق للعالم الأسنى.............(العالم الأسنى)

61/3- تذللت في البلدان حين سبيتني................(البلدان)

61/4- لولاك ما كان ودي ولامنازل ليلى...........(منازل)

61/5- هل جزت في الحي أم لا ؟..................(الحي)

61/6- فأين كنت وجئت..............................(أين كنت) (وجئت)

62/7- مذ نأوا للنوى مكاناً قصيا.....................(مكاناً قصيا)

62/8- نزلنا على بحر وساحله معنى................(بحر) (ساحل)

64/9- حللنا وجوداً واسمه عند لافظ يضيق..........(حللنا) (وجوداً) (يضيق)

64/10- تركنا البحار الزاخرات وراءنا.............(البحار)

64/11- فمن أين يدري الناس أين توجهنا؟..........(أين توجهنا)

64/12- متى يا عريب الحي عيني تراكم؟...........(عريب الحي)

64/13- وأسمع من تلك الديار نداكم................(الديار)

64/14- أمرّ على الأبوب من غير حاجة...........(الأبواب)

64/15- وما شرف الأكوان إلاّ جمالكم.............(الأكوان)

65/16- وأسكنك الفردوس قرب حماكم.....(أسكنك)(الفردوس)(قرب)(حماكم)

65/17- ولهيب وجد هيجته روضة................(روضة)

65/18- زاد شوقي للحبيب ورامة/والأبرقين........(رامة) (الأبرقين)

65/19- أرض أحب إلى العليّ من العلى...........(أرض) (العلى)

65/20- يا تربة ما مثلها من تربة.........................(تربة)

65/21- لأجددن نياحتي بسياحتي/أسفاً على ذاك المقام.......(المقام)

66/22- هذا الحبيب الذي في القلب مسكنه..................(القلب مسكنه)

67/23- هي أسكرت في الخلد آدم مرة................(الخلد)
67/24- وكذاك نوح في السفينة أسكرت مرّة..........(السفينة)
68/25- هاموا على الكون من وجد ومن طرب........(الكون)
68/26- وما استقل بهم ربع ولا طلل..................(ربع) (طلل)
68/27- وفي خيام حمى المحبوب قد نزلوا.....(خيام حمى المحبوب) (نزلوا)
71/28- ادخل الحان واشهد المعنى....................(الحان)
72/29- وسمعت الخطاب من ذاتي، من مكان قريب...(مكان قريب)
72/30- مليح الحمى قد زار..........................(الحمى)
73/31- ومشيت بين دوحات الديار وأنا نشوان........(دوحات الديار)
79/32- وفي المقام الأسنى قد ارتقيت................(المقام الأسنى)
81/33- في طلعة البيد والقفار........................(البيد والقفار)
81/34- عرج عن الأربع الأوائل.....................(الأربع الأوائل)
81/35- واقصد بها أشرف الديار.....................(أشرف الديار)
82/36- والماء إن قل في المناهل.....................(المناهل)
82/37- أو رمت عند النزول نار......................(النزول)
82/38- دموعي/كم لها الفلاة سبيل...................(الفلاة)
82/39- بالله إن لاحت القباب.........................(القباب)
82/40- لما بدا منك القبول/أخرجت من سجن الأسى..(سجن الأسى)
84/41- يا منزل الآمال حييت منزلا.................(منزل الآمال)
87/42- وبين زمزم والحطيم أنشر مقالي..............(زمزم والحطيم)
87/43- وعندما نبلغ مقام البدر الأسعد................(مقام البدر الأسعد)
87/44- نصيح من باب السلام.........................(باب السلام)
92/45- واقر السلام إذا بلغت المدينة..................(المدينة)

ب- الرحلة وما علاقته التنقل والنزوح: (الزمانية):

61/1- فيا حادي العشاق قم واحد قائما..................(حادي العشاق)

61/2- لولاك/ما حدا قط حاد/ولا سار الركب ميلا.......(حدا) (سار الركب)

61/3- يا حادي العيس مهلا.............................(حادي العيس)

61/4- فأين كنت وجئت.................................(كنت- جئت)

62/5- مذ نأوا للنوى مكاناً قصيا.........................(نأوا)

62/6- وتلوا أية الوداع.................................(الوداع)

62/7- فخروا خيفة البين...............................(البين)

62/8- كان يوم الفراق شيئاً فريا.......................(يوم الفراق)

62/9- اختفى نورهم...................................(اختفى)

62/10- لم يك البعد باختياري ولكن...................(البعد)

62/11- يوم أراهم/ ذلك اليوم يوم أبعث حيا............(أبعث حيا)

63/12- لما غبنا عنك ذاك العام/نزلنا على بحر.........(غبنا عنك)(نزلنا)

64/13- حللنا وجوداً /اسمه عند لافظ يضيق............(حللنا)

64/14- تركنا البحار الزاخرات وراءنا.................(تركنا) (وراءنا)

64/15- فمن أين يدري الناس أين توجهنا...............(توجهنا)

64/16- وما يقصد العشاق إلاّ سناكم...................(يقصد)

65/17- خذوني عظاماً محملاً أين سرتم...............(خذوني)(أين سرتم)

65/18- وحيث حللتم فادفنوني حذاكم..................(حيث حللتم)

65/19- يا قلب زرت وما انطوى ذاك الجوى...........(زرت)

65/20- لأجددن نياحتي بسياحتي........................(سياحتي)

66/21- تحيا بكم كل أرض تنزلون بها.................(تنزلون)

67/22- فغدوا بها مستبشرين وراحوا...................(غدوا)(راحوا)

68/23- هاموا على الكون..............................(الكون)

68/24- داعي التشوق ناداهم وأقلقهم...................(داعي)(ناداهم)

68/25- من أول الليل قد سارت عزائمهم..............(سارت)

68/26- وفي خيام حمى المحبوب قد نزلوا..................(نزلوا)

72/27- مليح الحمى قد زار................................(زار)

73/28- ومشيت بين دوحات الديار/وأنا نشوان...............(مشيت)

75/29- فما سقوني حتى رجعت لله تائب......................(رجعت لله)

81/30- مذ عصفت ساعة الرحيل.............................(الرحيل)

81/31- جملوا الدار بالرجوع...............................(بالرجوع)

81/32- يا سائق العيس بالمحافل............................(سائق العيس)

81/33- عرج عن الأربع الأوائل............................(عرج)

81/34- واقصد بها أشرف الديار............................(اقصد)

81/35- أو رمت عند النزول نار............................(النزول)

87/36- وعندما نبلغ مقام البدر الأسعد.......................(نبلغ)

87/37- عبدك أتى يرعى الذمام..............................(أتى)

94/38- يا حادي العيس اجهد وسر مع السائرين..(حادي العيس)(سر مع السائرين)

94/39- واقر السلام إذا بلغت المدينة........................(بلغت)

ج- خصائص هذا المعجم:

* **أول خصيصة:** هي انقسام معجم "الطلل والرحلة وما في حكمهما" إلى قسمين متكاملين : القسم الأول منهما يضم جدولاً من المفردات، العلاقة فيما بينها علاقة مكانية أو حيزية، وذلك مثل: الأوطان والمنازل والديار والحي، ومثل رامة والأبرقين وطيبة والحطيم، ومثل البيد والقفار ومنازل ليلى والربع والطلل والفلاة، وغيرها من المفردات التي يضمها هذا الجدول، والتي تدل كلها على المكان والحيز، والقسم الآخر منهما يضم جدولاً من المفردات، العلاقة فيما بينها هي علاقة التنقل والنزوح من مكان أو حيز ما والنزول في آخر، وذلك مثل: سار الركب وحادي العيس وأين كنت وجئت ونأوا والوداع والبين ويوم الفراق والبعد وغبنا عنك وحللنا وتركنا وراءنا، وغيرها من المفردات الدالة في هذا الجدول على التنقل أو حركة النزوح والتكامل بين الجدولين هو الترابط، بحيث لا تنقل أو نزوح إلا من مكان أو حيز إلى آخر.

* **وثاني خصيصة:** هي أن جدول المفردات المكانية تمثل ثلاثة فضاءات حيزية، الأول منها:(حيزمطلق) *، ومن المفردات الدالة عليه دلالة مباشرة: (العالم الأسنى) و(الأكوان) و(الفردوس) و(العلى) و(الخلد)، ومن المفردات الدالة عليه دلالة سياقية: (الأوطان) و(الحي) و(الأبواب) و (قرب حماكم) و(خيام حمى المحبوب) و(مليح الحمى) وغيرها من المفردات التي يضمها جدول المكان، وهي الأغلب الأعم من تلك المفردات الدالة عليه دلالة مباشرة.

والثاني منها: (حيز مقيد)، هو عالم البشر، ومن المفردات الدالة عليه دلالة صريحة أو سياقية : (البلدان) و(منازل ليلى) و(.. وجئت) و(مكاناً قصيا) و(بحر) و(أين)

و(سفينة) و(الفلاة) و(سجن الأسى)، وغيرها من المفردات الدالة في هذا الجدول، وفي الديوان، على المكان المقيد المعروف على وجه البسيطة، بوجه عام.

والثالث منها :(حيز مقيد مقدس)، هو البقاع المقدسة على وجه التحديد ، ومن المفردات الدالة عليه دلالة صريحة أو سياقية: (روضة) و(رامة) و(الأبرقين) و(طيبة) و(أرض) و(تربة) و(المقام) و(زمزم) و(الحطيم) و(مقام البدر) و(باب السلام) و (المدينة) و غيرها.

و حينئذ فإن جدول مفردات التنقل و النزوح، يتم بين تلك الفضاءات الحيزية الثلاثة، ذهاباً وجيئة، فمن المفردات الدالة على النزوح و الهبوط من (الحيز المطلق) إلى (الحيز المقيد)، وفق ورودها في سياقها من النّص الشعري : (أين كنت – وجئت) و (نأوا للنوى) و (تلوا أية الوداع) و (يوم الفراق) و (البعد) و(غبنا عنك و نزلنا) و (حللنا و جودا) و (تركنا وراءنا) و (ساعة الرحيل) و غيرها.

و من المفردات الدّالة على الجيئة، و العودة الاختيارية، أي الصّوفية، من (الحيّز المقيّد) إلى (الحيّز المطلق) ، و ذلك وفق ورودها في سياقها من النّص الشعري:(سار الركب ميلا) و (أبعث حيا) و (يقصد العشاق سناكم) و (غدوا) و(راحوا) و (داعي الشوق ناداهم) و (سارت عزائمهم) و (وفي خيام حمى المحبوب قد نزلوا) و(مليح الحمى زار) و (مشيت بين دوحات الديار وأنا نشوان) و(رجعت لله تائب) و (تراني غائباً عن كل أين) و(تجلى ما كان مخفي)

* الحيز عند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الذي يشغله شيء ممتد كالجسم أو غير ممتد كالجوهر الفرد. (كتاب التعريفات للجرجاني : 94)

و (الكون كله طويت طيا) و (مني عليّ دارت كؤوسي) و (من بعد موتي تراني حيا) وغيرها.

أما من المفردات الدالة على التنقل و النزوح من (الحيز المقيد) إلى (الحيّز المقيد المقدس)، و ذلك حسب ورودها في سياقها من النص الشعري: (زرت و ما انطوى ذاك الجوى) و(عرج عن الأربع الأوائل) و (تحيا بكم كل أرض تنزلون بها) و (اقصد أشرف الديار) و(عندما نبلغ مقام البدر الأسعد) و (يا حادي اجهد وسر مع الزائرين) و (إذا بلغت المدينة) و غيرها.

و بذلك فإن المكون الفضائي في بنية القصيدة الصوفية، عند أبي مدين على وجه الخصوص، و في القصيدة الصوفية على وجه العموم، لا يخرج، في الأغلب الأعم، عن الفضاءات الثلاثة التي مثلتها مفردات الجدول الأول و ما في حكمها، ودلت عليها، وحددتها في : (حيز مطلق) لا نهائي غيبي، خارج عن نطاق المكانية والزمانية بمفهومها المحسوس، و في: (حيز مقيد) معلوم داخل نطاق المكانية والزمانية المحسوسة، و في : (حيز مقيد مقدس)، لا يختلف عن السابق في التقيد، إلاّ من حيث قداسته، بوصفه مهبط الوحي على الرّسول الخاتم صلى الله عليه وسلم.

كما أن المكون الحركي الزماني الذي هو التنقل و النزوح، لا يخرج بدوره عن ثلاثة أزمنة أو حركات: الأولى ذهاباً أو هبوطاً من الفضاء المطلق إلى الفضاء المقيد، و هي حركة لكافة الخلق، والثانية جيئة أو عودة من الفضاء المقيد إلى الفضاء المطلق، و هي حركة صوفية اختيارية تتم بمجاهدات مخصوصة، لا يرقى إليها إلاّ الواحد و الآخر، من زمان إلى آخر، و تتم بطبيعة الحال قبل العودة الاضطرارية التي هي قدر محتوم على كافة الخليقة، و الثالثة هي الذهاب و الجيئة من الفضاء المقيد إلى الحيز المقيد المقدس و عكسها؛ و هما المكونان اللذان لا يمكن بناء القصيدة الصّوفية دونهما، و لا حتى فهمها دون أخذهما في الحسبان والاعتبار.

* **و ثالث خصيصة:** هي تنزيل أغلب مفردات هذا المعجم، بجدوليه المكاني والزماني، منزلة الرمز و المجاز، و ذلك لدلالة مفرداتهما دلالة حسية،

لتدل بذلك دلالة روحية، أي إن ما ينسجه الشاعر في قصيدته من مفردات ينتزعها من العالم الحرفي الحسي، فتقوم فيه برسم رحلة حسية و تمثيلها، ليس كل ذلك إلاّ شبيهاً لأصيل من المعاني الروحية، بعضها نص عليه الخطاب الديني، و بعضها تمّ النص عليه في التجربة الصّوفية، و بذلك يصطنع الشعراء الرحلة و ما في حكمها تعبيراً عن ذلك، و لا تجهز أحد منهم يوماً للسّفر!

و لما كانت الرحلة الروحية شبيهة بالرحلة الحسية، فإن المفردات المنزلة منزلة الحقيقة في الرحلة الحسية، يحول دلالتها السياق الصوفي وينزلها منزلة الرمز و المجاز، للدلالة على الرحلة الروحية، وتظل وظيفتها في السّياق الذي هي حقيقة فيه، هي نفسها وظيفتها في السياق الذي هي مجاز فيه، فلا فارق إلاّ من حيث الاعتبار والحسبان و التأويل، فالهبوط مثلاً أو العودة، قد يكون حسياً كما قد يكون روحياً، والفارق هو الظن و الحساب، الذي يضيق مع الحسي، و يتسع مع الروحي، هذا في الحركة الأولى و الثانية.

أما في الحركة الثالثة، و هي الذهاب و الجيئة، من المقيد إلى المقيد المقدس، فإنا وجدنا أغلب الصوفية – و منهم أبو مدين بطبيعة الحال– يحنون إليه حنينهم إلى العالم المطلق، و يتوقون لشد الرحال إليه توقهم لشد الرحال إلى العالم المطلق، لأنه حيز مقدس، وقد حرص أبو مدين على انتقاء مفرداته،بحيث إنها جميعها تدل على بقاعه، و هي بقاع ليست مقدسة في ذاتها، لولا أنها كانت مهبط الوحي، فصارت لذلك مقصد المسلمين في موسم الحج و العمرة، فلا حج و لا عمرة إلاّ إلى هذا البقيع، و لا تشد الرحال المقدسة من أجلهما إلاّ إليه.

ومن ثمة فقد تنزلت مفردات هذا المعجم، الدالة على الحيز المقدس، مثل (مكة والمدينة ، أو أم القرى و طيبة، و عرفات و منى، و أرض الحطيم (مكة)، بالإضافة إلى مواضع أخرى مجاورة، مثل سلع ووادي العقيق (بظاهر المدينة) و عالج (وهو موضع ببادية العرب) و البقيع (مقبرة بالمدينة) و أرض رامة (موضع ببادية العرب) و العذيب (اسم ماء) وبالإضافة إلى ذلك ترديد بعض المفردات الدالة على تجسيد الأمن و الطمأنينة و الدفء الروحي، مثل: الحمى، مضافة إلى أهل الحمى، وجيرة الحمى، وغيرها مما حفلت به القصيدة الصوفية، قلت: تنزلت هذه المفردات بدورها منزلة الرمز و الإيحاء إلى عالم روحاني خالص،

الحنين إليه هو بعض من الحنين إلى العالم الأقدس و الأسنى.

وبذلك يصبح هذا المعجم في إجماله، ذا وجهين دلاليين: ظاهر برسومه المكانية المقدسة، و باطن في مراميه الروحانية، يدل فيهما ظاهره و يرمز على باطنه، وتتحول الدلالة من ظاهرية إلى باطنية أو إيحائية رمزية، فإذا بالمنادى في: (حادي العيس) و(حادي العشاق) و(سائق العيس و الأين)، الذي كثيراً ما يبدأ به المتصوفة مطالع قصائدهم، في موضوع الرحلة، مستصرخين به و مستجيرين ومستغيثين، ليس في حقيقته إلاّ واجب الوجود المتحكم في الوجود، أو الحقيقة المطلقة المتحكمة في ممكن الوجود وحركته، و إذا بالعيس و العشاق و الأين والأظعان، في جمل النداء، ليس في حقيقتها سوى ممكن الوجود، أو هذا الخلق الراحل في دنيا الرحيل، وبذلك يمكن أن تنحل دلالات ألفاظ هذا المعجم الأخرى، إلى إشارات و رموز، قد يختلف تأويلها من قارئ إلى آخر، ولكنها تتفق دلالاتها في النهاية، على أنها إشارات إلى عالم روحاني، و على رحيل صوفي، يهرب فيه الساري و المسافر والمعرج و الراحل، من عالمه المقيد و الجائر و الفاني، إلى عالم مطلق و عادل وخالد، حيث كانت الذات قبل أن تكون، و بذلك فإن الحركة الثالثة المرصودة: الرحلة من المقيد إلى المقيد المقدس، هي نظير و شبيه للرحلة من المقيد إلى المطلق ورمز عليه.

4- المعجم الخمري و ما في حكمه :

ما علاقته المدامة:

60/1- إذا خامرنا خمر الغرام تهتكنا..............(خمر الغرام)

63/2- والكأس ترقص و العقار تشعشعت.........(الكأس)(العقار)

63/3- و كأسنا كأس الكياسة و العقار و قار.(كأس الكياسة)(العقار وقار)

64/4- سقاني الهوى كأساً من الحب صافيا........(كاساً من الحب)

67/5- قم يا نديمي إلى المدامة واسقنا.............(نديم) (المدامة)

67/6- خمراً تنير بها الأرواح....................(خمراً)

67/7- أما ترى الساقي القديم يديرها............(الساقي القديم) (يديرها)

67/8- كأنها في كأسها المصباح................(في كأسها)

67/9- هي أسكرت في الخلد آدم................(هي)
67/10- فعهودها عند الإله صحاح...............(عهودها)
67/11- لما دنا موسى إلى تسماعها / ألقى عصاه..(تسماعها)
67/12- و كذا ابن مريم في هواها هائم سياح......(هواها)
67/13- و محمد فخر العلى/ اختاره لشرابها الفتاح.....(لشرابها)
70/14- دارت علينا كؤوس من خمره البالي ...(كؤوس)(خمره البالي)
70/15- سقوني ساداتي خمراً لها ألوان.........(خمراً)
70/16- من خمر أهل التقى اسقوني............(خمر أهل التقى)
70/17- ما هي بثمن الفلوس قدرها غالي ......(قدرها غالي)
71/18- أنت أسكرتني من قديم الشراب.........(قديم الشراب)
71/19- ادخل الحان و اشهد المعنى...........(الحان)
71/20- و تراني بين الدنان نفنى شاخصاً للدنان.(الدنان)
71/21- قد سقاني ساقي المدام حفنة/ قبل كون الزمان.(ساقي المدام) (حفنة)
71/22- أنت تدري من يملي طاساتي السّميع العليم.(يملي طاساتي)
72/23- أنا يا مدير الراح/ أفناني الغرام.....(مدير الراح)
73/24- سقاني مزيد خمره/ من خمر قديم...(مزيد خمره) (خمر قديم)
73/25- سقاني رحيق أبيض كالشقيق ....(رحيق أبيض)
73/26- قربوا الإبريق.......................(الإبريق)
73/27- احملوني فوق عرش كرمتي........(كرمتي)
73/28- اجعلوا من مائها في قلبي/ و اعصر العنقود.(مائها) (العنقود)
73/29- اجعلوا أوراقها كفني/ ماؤها طهري.(أوراقها) (ماؤها)
74/30- لقد حلا لي خمير كأسي............(خمير كأسي)
75/31- قد زوجوني بنت الدوالي/ و هي الدوالي..(بنت الدوالي)(الدواء)
75/32- ديروا الأواني واسقوني خمره.........(الأواني) (خمره)
75/33- جودوا علي من طيب خمرتكم.........(طيب خمرتكم)
76/34- حضر حضرتي ودار الكأس ....(دار الكأس)

76/35- من مدام حلال.........................(مدام حلال)

76/36- أي مدام !أي نديم ! أي خمار! ....(مدام) (نديم) (خمار)

77/37- و زجاجي ملا وطاساتي/ دون عنب زبيب (زجاجي)(عنب زبيب)

77/38- راق لي الخمر لذّ لي المشروب........(المشروب)

78/39- يا ساقي الراح.........................(ساقي الراح)

40/ن*- أدرها لنا صرفاً ودع مزجها عنا......(صرفاً) (مزجها)

41/ن- هي الخمر لم تعرف بكرم يخصها......(الخمر)(لم تعرف بكرم)

42/ن- و لم يجلها راح و لم تعرف الدنا..(لم يجلها راح)(لم تعرف الدنا)

43/ن- لها القدم المحض الذي شفعت به.......(لها القدم المحض)

ب- ما علاقته الشرب و السكر:

60/1- إذا خامرنا خمر الغرام تهتكنا..........(خامرنا)(تهتكنا)

60/2- وصن سرنا في سكرنا عن حسودنا....(سكرنا)

60/3- فلا تلم السكران في حال سكره.......(السكران)(حال سكره)

62/4- ظهرت لي بجمال/ فشربي زاد وّ علا. (شربي)(علا)

63/5- و شرابنا من لطفه......................(شرابنا)

67/6- هي أسكرت في الخلد آدم مرّة.........(أسكرت آدم)

67/7- و كذاك نوح في السّفينة أسكرت.......(أسكرت نوح)

67/8- و له بذاك تأنن و نواح..............(تأنن و نواح)

67/9- و بشربها أضحى الخليل منادما........(الخليل منادم)

67/10- و ابن مريم/ متولع بشرابها سياح.....(متولع بشرابها سياح)

67/11- و محمد فخر العلى/ اختاره لشرابها الفتاح...(لشرابها)

70/12- و أهل المعاني جلوس/ و من دخل يشرب...(يشرب)

70/13- سقوني ساداتي خمراً لها ألوان.............(سقوني)

* رمز إلى القصيدة النونية، و هي ليست في ديوان أبي مدين، و لكنها في مصادر أخرى، سبقت الإشارة إليها، منها: د.عاطف جودة نصر – الرمز الشعري عند الصوفية : 359.

70/14- منها شرب وارتوى الشيخ أبو العباس.......(شرب و ارتوى)
71/15- أنت أسكرتني على سكري من قديم الزمان...(أسكرتني على سكري)
71/16- أنا شيخ الخلاعة عن ذاتي و إمام المجون..(شيخ الخلاعة)(إمام المجون)
73/17- أنا هو شيخ الشراب................(شيخ الشراب)
73/18- لذلي التمزيق.......................(التمزيق)
73/19- همت في سكري...................(همت)(سكري)
73/20- ومشيت بين دوحات الديار و أنا نشوان.....(نشوان)
74/21- ليس لي أصلاً على الشرب غنى/ و الهوى سكري.. (الشرب)(الهوى سكري)
74/22- فما سقوني حتى رجعت لله تائب.......... (سقوني)
75/23- بها نعربد بين ساداتي....................(نعربد)
76/24- شربنا و طابت الأنفاس...................(شربنا)
77/25- دعني نسكر و نعشق المحبوب.............(نسكر)
79/26- و غبت في سكري و لم أفُقِ.............(غبت في سكري)
91/27- مني عليّ دارت كؤوسي.................(دارت كؤوسي)
28/ن- حضرنا فغبنا عند دور كؤوسنا.............(غبنا)

ج - خصائص هذا المعجم:

***أول خصيصة:** هي إمكانية التمييز بين جدولين مترابطين من مفردات هذا المعجم: جدول لمفردات مصدرية تخص المدام و ما في حكمها مثل: الخمر والمدام والعقار والكرم وأوراقها والعنب والزبيب والراح و بنت الدوالي وغيرها، ومفردات مصاحبة تخص آنيتها مثل: الأباريق والزجاجات والكؤوس والطاسات والحان والدنان وغيرها، و مفردات أخرى مصاحبة تخص أوصافها مثل: المزج والصرف والصفاء والقدم والمحض وغيرها، ومفردات أخرى مصاحبة تخص المعاقرين والنادلين مثل: الخمار و السّاقي والمدير و النديم وغيرها.

وجدول لمفردات فعلية تخص الشرب و السكر وما في حكمهما مثل: الشرب – وهي الأغلب في الاستعمال – والمعاقرة و السقي و دور الكؤوس و الارتواء والعلل وغيرها، و مثل: السكر – وهي الأغلب في الاستعمال – و

الانتشاء والغيبة والعربدة والخلاعة و المجون و التأنان و النواح و غيرها، و بذلك يكون ترتيب مفردات هذا المعجم ترتيباً سببياً أوله: الخمرة فالشرب فالسكر فالعربدة و الخلاعة.

*و **ثاني خصيصة:** هي تداخل معجم الخمر و الشرب و السكر هذا، مع معجم سبق هو الطلل والغزل وما في حكمهما، تداخلاً تكاملياً، وذلك لأن الشاعر الصوفي عندما يتكلم عن المحبوب متغزلاً في هواه ومتشوقاً إليه، فإنه يستعمل معجماً غزلاً، وعندما يتكلم عن ذوق المحبة في حدّ ذاتها، فإنه يستعمل معجماً خمرياً، و لما كان الحديث عن المحبوب، لا يخلو من الحديث عن المحبّة، في الوقت ذاته، استتبع ذلك نوعاً من التداخل و التناسج بين المعجم الغزلي و المعجم الخمري، مع ملاحظة أن غلبة معجم ما تكون على حساب آخر، فإذا كانت تيمة القصيدة هي (المحبوب) كان معجم الغزل هو المهيمن، وإذا كانت تيمة القصيدة هي (المحبّة) كان المعجم الخمري هو المهيمن.

والدليل على ذلك، أن أغلب القصائد الغزلة التي سبق أن استقينا منها المعجم الغزلي، كانت المفردات المهيمنة فيه هي المفردات الغرامية، و هي المفردات التي تجسد في أغلبها علاقة الشوق بين المحب و المحبوب و رجائه في لقائه، ولكنها علاقة غيابية، في حين إن أغلب القصائد الخمرية و التي منها نونية أبي مدين، وأغلب موشحاته، وخمرية ابن الفارض الميمية، وغيرها من الخمريات، كلها كانت المفردات المهيمنة في معجمها هي المفردات الخمرية، و هي بذلك المفردات التي تجسد تحقق المحب من محبّة المحبوب، و بالتالي تجسد علاقة حضور، أي إنّ القصيدة الغزلة هي قصيدة غياب، بينما الخمرية هي قصيدة حضور.

ومن أهم مظاهر التداخل و التناسج بين المعجم الغزلي و المعجم الخمري، قول أبى مدين في ما استقيناه له في المعجم الخمري: (ظهرت لي بجمال/ فشربي زاد وعلاّ) و (الهوى سكرى) و (دعني نسكر و نعشق المحبوب) و (حضرنا فغبنا عن دور كؤوسنا) و غيرها، مما اقترنت فيه المفردات الغزلة بالمفردات الخمرية، و لكن الخمرية منها هي المهيمنة، لأن الحال فيها هي حال حضور لا غياب.

*__وثالث خصيصة:__ هي الرمز و المجاز، و ذلك أن أغلب مفردات المعجم الخمري، منزلة في الخطاب الصّوفي منزلة الإشارة و المجاز، لا منزلة الحقيقة، ومن أهم القرائن اللفظية و الحالية، الدالة على منزلتها الإشارية و الرمزية، هي وصف الخمر الصوفية بأوصاف لا تنطبق على الخمر المادية الماجنة، و ذلك مثل صفة القدم المحض الذي لا قبله قبل و لا بعده بعد، كقول أبي مدين في النونية:]لها القدم المحض الذي شفعت به[، و مثل صفة الصرف و النقاء و عدم المزج، كقوله أيضا:]أدرها لنا صرفاً ودع مزجها عنا[، ومثل تنزيهها عن صفة المصدرية كقوله في النونية كذلك:]هي الخمر لم تعرف بكرم يخصها[وغيرها من الصفات الدالة على أنّ الخمر الصوفية هي غير الخمر المادية، و لكنها هي المحبّة الإلهية.

وعلى الرغم من التباعد الشديد بين الخمر المادية، والمحبّة الالهية، أخلاقيا ودينيا، فقد وجد الصوفية أوجهاً للشبه بينهما شديدة التقارب، منها صفة القدم في كل، ومنها صفتا النقاوة أو المزج في كل، و المزج حال غير مكتمل صوفياً، لأنه يدل على المخالطة بالحظوظ البشرية، فلا يكون ذوق المحبة خالصاً، و هو في الخمر المادية يطفئ فورتها ويقلل من فعاليتها، ولذلك يريدها الصوفية صرفاً غير ممزوجة بمائها، أي بحظه البشري، ومنها الرّوم والتعلق والإدمان في كل، فحال من كوشف له جانب قل أو كثر، من المحبة الإلهية، يرومه و يتعلق به و يصبح هائماً به فيه، وكلما كُشف له جانب إلاّ و ازداد تعلقا بالمحبوب، و ازداد طلبا على طلب، حتى يصبح كالمدمن، كما يقول أحدهم: (و الكأس رضاع بيننا)، و كذلك الأمر بالقياس إلى صاحب الخمر المادية، ومنها الفرادة و الغرابة في كل، فلا الصوفي يستطيع أن يترجم للناس كنه محبته، كما قال أبو مدين:]ولم تطق الأفهام تعبير كنهها[، ولا الخمّار المدمن يستطيع أن يترجم للناس سرّ خمرته المادية؛ و غيرها، و لمّا كانت أوجه الشبه التي تخصهما في صفاتهما، أكثر من أوجه الاختلاف بينهما، اتّخذ الصوفية الخمر المادية رمزاً على المحبّة الإلهية.

وأما أوجه الشبه التي تخص فعلهما، فيأتي على رأسها أفعال: الذوق والشرب والسكر والعربدة، مما رصدناه في الجدول الثاني من هذا المعجم، وهي مفردات ذات وجهين دلاليين بحسب الظن والحساب والاعتبار، فهي على حسب

وظيفتها في قصيدة الخمر المادية، تدل دلالة حقيقية، فالذوق ما دلّ على القلّة والاستطابة، والشرب ما دلّ على المعاقرة النسبية، والسكر ما دلّ على غفلة تعرض بغلبة السرور، فتحول ما بين المرء وعقله، فيقول ما لا يعلم، و يهرف في المحظور، وهو ما يوصف عادة بالعربدة، و سكير عربيد.

وهي على حسب وظيفتها في قصيدة الخمر الصوفية، تدل دلالة مجازية، لتحقق وجه الشبه بين الدلالتين: الحقيقية و المجازية، إلى حد الالتباس، فالذوق أول التجليات النورانية على قلب الذائق، يليه الشرب مرتبة لا نوعاً، لأنه عبارة عن توالي التجليات النورانية العرفانية على قلب الواصل العارف عن قرب، و يلي ذلك السكر، بسبب وارد التجليات النورانية القويّة، وكنه السكر، عندئذ، هو استتار نور العقل بغلبة نور الشهود، لأن النور كما يستتر بالظلمة، يستتر كذلك بالنور القاهر، كاستتار نور الشمعة بنور المصباح الكهربائي، و كاستتار نور الكواكب بغلبة نور الشمس القاهر، فتحدث بذلك للمتجلى له صدمة المشاهدة، و يحسّ بنشوة عالية، وسعادة لا توصف، يقاربها الصوفية عادة بنشوة السكر، كقول أبي مدين:]همت في سكري[و]مشيت بين دوحات الديار و أنا نشوان[و غيرهما.

ويأتي، بعد السكر، دور العربدة، كمثل قول أبي مدين:]إذا خامرنا خمر الغرام تهتكنا [، و التهتك هو العربدة، و هي خرق للعادة و العرف، فناسبت بذلك دلالياً "الشطح" الصوفي، الذي هو خرق للمعرفة العقلية الظاهرية، وهو في الاصطلاح " عبارة عن كلمة عليها رائحة رعونة ودعوى، وهو من زلات المحققين" (7)، و من قبيل الشطح في معجم أبي مدين الخمري، إقراره بوحدة الشهود في قوله:]مني عليّ دارت كؤوسي [و]لم أجد من حضر غيري[، واعترافاً منه بالشطح و خرق العرف، في حال سكره، راح يقول:]فلا تلم السكران في حال سكره[.

وأما آنية الخمر و آلاتها، من أباريق و طاسات ودنان، مما جاء في حكم هذا المعجم، فإنها لا تعدو أن تكون إشارات إلى مقادير الشرب، بل إلى مقادير وارد التجليات النورانية القوية، في مقابل مدى استعداد المتجرد السالك لتحملها وقت ظهورها له، وانطباع نورها الساطع، بنور سرّه وأمانته المودعة في

قلبه أو عقله، والتي عمل في سلوكه على تصفيتها و تنقيتها من الحظوظ البشرية لتعود كما كانت في نورانيتها يوم نفخها و ذرّها، صافية كأصلها و فصلها، فإذا عمل على تصفيتها وتجليتها حتى تعود كما كانت قبل أن تكون، استطاعت أن تحظى بنوال أعلى الرتب وقت التجلي فتعيش ولا تطيش، وأما إذا كان التجرّد ناقصاً فإن مقدار التجليات يكون بمقدار ذلك النقص، و قد يصاب الواصل بالمقت في الوقت فيطيش، فعلى قدر أهل العزم تأتي عزائم الوقت، و في هذا المعنى يقول أبو مدين (8):

أَنا منْ عَين فَضْل ساداتي نلْـــــتُ أَعلـــــى الـــــرُّتَبْ

وعَلــى قَـدْر عُلُـوّ همَّتــي نجتهـــــد فـــــي الـــــطَّلَبْ

ولذلك يراقب الصوفية"الوقت" أشدّ المراقبة، لأنه عندهم هو الحال، و لأنّه برهة لا سمك لها، و لأنه " آن" من الآنات، الذي يكون فيه أي شيء على ما هو عليه في التو و اللحظة، و الوقت بذلك هو لحظة التجلّي، أو لحظة التخارج، و ما على المتجرد إلاّ دوام المراقبة للتجليات المتوالية (للدهر) في شكل آنات أو لحظات متعاقبة، و قلبه، أي أمانته أو سرّه، هو المرآة التي يتجلى فيها ذلك التجلي النوراني أو الحقيقة الغيبية، بشرط أن يكون المتجرّد في تلك اللّحظة حاضراً بقلبه، بعيداً عن غفلته، و تلك اللحظة، لحظة التجلّي، هي التي يسميها الصوفية 'الوقت'، أي لحظة الحضور أو الغيبة عما سوى الحق.

ولذلك قالوا :"الصوفي بحكم وقته، و الصوفي ابن وقته، وعباد الوقت "، بمعنى أنهم يعبدون مجالي الحق في كل وقت يظهر فيه ببعض صفاته النورانية، لأنّ الحقّ في نظرهم دائم التجلي و الظهور في الصور، والصوفية يعرفونه في هذه الصور، فيعبدونه فيها، لا عبادة الصور بل عبادة الحق المتجلي فيها (9)، فبقدر الاستعداد للوقت، يكون قدر التجلي وقدر احتمال التجليات والعيش لها بها فأشاروا إليها بالمقادير الخمرية المتفاوتة.

ومن أهم إشارات أبي مدين، إلى تلك المقادير، و التفاوت في الاستعداد لها، وبالتالي التفاوت في العيش لها بها، ما جاء منها، في الجدول الثاني من

هذا المعجم الخمري، من إشارات تمثيلية للأنبياء و الرسل، عليهم الصلاة والسلام، فكلهم تجلى له، وكلهم شرب من معين المحبّة الإلهية، وكلهم تفاعل بها لها حسب صفاء مجلاه، غير أنّ محمدا – صلى الله عليه وسلم– لمّا كان أكمل المجالي و أصفاها وأنقاها، وأكمل محبّة لله، و الإنسان الكامل في دنيا البشر، اختاره الله لشراب محبّته كاملة حتى الارتواء، و لذلك ينعت بصاحب الحوض، فهو المتحقق العارف الأول والأخر للحقيقة الإلهية، و مما ذكره أبو مدين في ذلك:]هي أسكرت في الخلد آدم مرّة [و] لمّا دنا موسى إلى تسماعها / ألقى عصاه و كسرت ألواح [و]و كذا ابن مريم في هواها هائم[و]محمد فخر العلى / اختاره لشرابها الفتاح[، إذ المعجم فيها: المحبّة/ الشرب/ السكر / و مقدار التحمل.

و بذلك فإن مفردات هذا المعجم، التي تظهر في القصائد منزلة منزلة الحقيقة، سرعان ما تتحول دلالاتها لتدل دلالات مجازية هي الدلالة الصوفية، لتشابه الدلالتين الكليتين في الخمر المادية، والخمر الصوفية، وما في حكمهما من صفات وأفعال وملحقات، تشابهاً يكاد يكون تاماً، إلى حدّ الالتباس، إذ إنّ مفردات هذا المعجم، من ذوق وشرب وسكر وعربدة، ومن ساق ومدير للراح، ومن حان ودنان وأباريق و طاسات، وغيرها، ومن خمر ومدام وراح، تظل دلالات كثير منها، في السياق الذي هي حقيقة فيه، هي الدلالات نفسها في السياق الذي هي مجاز فيه، ولا فارق بين الدلالتين الحقيقية و المجازية إلاّ من حيث التقدير والتأويل البسيط، فالسكر مثلا هو هو، سواء في الخمر المادية أو في الخمر الصوفية، و قس عليه الذوق و الشرب وغيرهما.

وبذلك فإن فهم الخطاب الصوفي، يتوقف على فهم مفردات المعجم الخمري فيه، وملاحظة أوجه الشبه الشديدة التقارب، بين طرفين شديدي التباعد، أحدهما وهو الشبيه من عالم المجون و الخلاعة، و آخرهما و هو الأصيل من عالم الغيب والروحانيات.

5- المعجم الوظيفي و ما في حكمه:

أ- ما علاقته المكاسب:

58/1- ما لذة العيش إلاّ صحبة الفقرا............ (الصحبة) (الفقراء)

58/2- و خل حظك مهما خلفوك ورا .... (التخلي) (الحظ)

58/3- فاصحبهم و تأدب في مجالسهم .... (الأدب)

58/4- و لازم الصمت إلا إن سئلت فقل............(الصمت)

58/5- و بالتفتي على الإخوان جد أبداً...... ....(الفتوة)

59/6- و نحيا بذكركم إذا لم نركم....................(الذكر)

60/7- أنلزمها بالصبر و هي مشوقة.................(الصبر)

63/8- مزمارنا التسبيح و الأذكار...................(التسبيح) (الأذكار)

65/9- لأجددن نياحتي بسياحتي............ ....(السياحة)

65/10- أسفاً على ذاك المقام وما حوى..............(المقام)

67/11- سوى أنّ فقري للجميل المواهب............(الفقر)

67/12- و زهدي في المخلوق أزكى مكاسبي.......(الزهد)

68/13- عن خدمة الصمد المحبوب ما غفلوا.......(الغفلة)

70/14- و لا يجني ثمرتي/ إلاّ ذوي التجريد.......(التجريد)

72/15- و على قدر علو همتي/ نجتهد في الطلب..(علو الهمّة)

74/16- فما سقوني حتى رجعت لله تائب...........(التوبة)

78/17- يا عيني لازمي السّهر طول اللّيالي........(السّهر)

79/18- أنا الذي ندري هذه الطريقة...............(الطريقة)

80/19- أزالوا حجب الغطاء عنهم................(الحجب)

80/20- أقبل من تاب من عبادي.................(التوبة)

81/21- و ما نظرتم في خضوعي................(الخضوع)

83/22- اجعل وصفك ذلاً و كن عبداً مقيم ... (الوصف) (الذل)(العبودية)

85/23- ما بقي لي آثار غبت عن أثري.......... (الآثار)

88/24- و نرجع لصبري و نستغفر الله..........(الصبر) (الاستغفار)

93/25- و لا ترج إلاّ الله/ و كن ذا وفا..........(الرجاء)(الوفاء)
93/26- ألم تعلم أنّ الله/ يحبّ الصفا............(الصفاء)
93/27- امح ذنوباً عليّ يا من عليه اتكالي........(الذنوب) (التوكل)
94/28- أنا المسكين في غفلة....................(الغفلة)
94/29- غارق في بحر المعاصي.................(المعاصي)

ب- ما علاقته المواهب:

57/1- فالعارفون فنوا و لمّا يشهدوا إلاّ...........(الفناء)(الشهود)
58/2- استغنم الوقت و احضر دائماً معهم..........(الوقت)
58/3- على موارد لم ألف بها كدراً................(الموارد)
59/4- فبعدكم موت و قربكم حيا..................(البعد)(القرب)
59/5- و إن جاءنا عنكم بشير اللقا عشنار.........(البشارة)(اللقاء)(العيش)
59/6- فقل للذي ينهى عن الوجد أهله..............(الوجد)
59/7- إذا لم تذق معنى شراب الهوى دعنا........(الذوق)(الشرب)(الهوى)
62/8- ظهرت لي بجمال...........................(الظهور) (الجمال)
62/9- فشربي زاد و علاّ...........................(الشرب)(العلل)
62/10- حتى إذا ما تجلّى هواك في قلبي حلاّ.....(التجلي)
64/11- إنني على عهدكم باقٍ وفي الوصل طامع..(الوصل)
64/12- لقد نبتت في القلب منكم محبّة............(المحبّة)
65/13- ماذا على الله تشتهي؟ أقول: رضى الرحمن...(الرضى)
65/14- كم لي أنوح على الوصول...............(الوصول)
66/15- طال اشتياقي و لا خل يؤانسني...........(الأنس)
68/16- سبحان من خصهم بالقرب حين قضوا...(القرب)
69/17- قوم ترقوا و قوم في الهوى سقطوا.........(الترقي)
70/18- دارت علينا كؤوس في حضرة المحبوب...(الحضرة)
70/19- شرقت علينا شموس في الوقت و الحال....(الوقت)(الحال)
71/20- ثم شاهدت وجهك البدري..................(المشاهدة)

72/21- نلت أعلى الرتب..........................(الرتب)
73/22- همت في سكري............................(السكر)
73/23- كي نفيق يا فقرا من سكرتي.............(الإفاقة = الصحو)
75/24- و أين كنت حاضراً و غائب..............(الحضور) (الغيبة)
79/25- سار إلى سيري نور الحقيقة..............(نور الحقيقة)
79/26- شهدت نور الحق مع شهودي............(وحدة الشهود)
79/27- و المعرفة تشرق بلا جحود.............(المعرفة)
79/28- تجلى المعنى/ و قد شهدت..............(تجلى) (المعنى)
79/29- و في المقام الأسنى قد ارتقيت...........(المقام الأسنى)
79/30- يا أيّها المجذوب عظم جلالي............(المجذوب)(الجلال)
85/31- فارتفع لي الحجاب و شهدت أني........(وحدة الشهود)
90/32- قد لاح لي ما غاب عني...............(اللوائح)
90/33- تراني غائباً عن كل أين...............(الغيبة)
91/34- من بعد موتي تراني حيا...............(الموت)(الحياة)
91/35- منك و فيك يسطع نور الولاية..........(الولاية)
91/36- لو فتح على قلبك تخرق المحجوب......(الفتح)

- خصائص هذا المعجم :

* **أول خصيصة:** هي أنّ مفردات الجدول الأول من هذا المعجم، تختص كلها بإنتاج دلالة واحدة هي (المقامات) الصوفية، و معناها هو " مقام العبد بين يدي الله عزّ و جل: فيما يقام فيه من العبادات و المجاهدات و الرياضات و الانقطاع إلى الله عزّ وجل" (10)، و هي بذلك تجمع بينها علاقة محورية واحدة هي (الاكتساب) و(الإرادة)، أي إنّ إرادة الصوفي و مشيئته، هي التي تدفعه إلى العمل على تجسيد مدلولات تلك المفردات و اكتسابها، و التي يأتي على رأسها : التوبة فالزهد فالتوكل فالصبر فالذكر فالصحبة فالأدب فيها، و هلم جرّا.

وكل مفردة من مفردات ذلك الجدول، تمثل مقاماً من مقامات المجاهدات

السلوكية و النفسية الإرادية و الكسبية، وهي في مجموعها توجه السالك إلى اتباع طريقة واحدة، هي قيامه بكل حقوق الربّ الشرعية، وإسقاط الحظوظ الدنيوية والنفسية من حسابه(11)، فدلالة الزهد كدلالة التوبة، و هي ترك الحظوظ، والتمسك بالحقوق، أي " ترك راحة الدنيا' طلبا لراحة الآخرة "(12)، ثم تتدرّج دلالة الزهد إلى عمق الذات الصوفية، لتصبح قلبية، و هي أن'يخلو قلب السالك مما خلت منه يده' (13).

كما أنّ دلالة الصدق متعلّقة بالتوبة كما بالزهد، كما بباقي المقامات الأخرى في ذلك الجدول، و هي الثبات في القول و العمل، و مما قيل فيه: " الصدق أن تصدق في موضع لا ينجيك منه إلاّ الكذب" (14)، و دلالة الصبر مثل دلالة الصدق، فمن معانيه عند السالكين: " هو الفناء في البلوى بلا ظهور شكوى " (15) و الصبر لذلك متعلق بالتوبة و الزهد و الصدق، كما ببقية المقامات الأخرى، فمن لا صبر له، لا توبة له، ولا زهد و لا صدق و لا أدب و لا فتوة و لا سياحة و لا فقر و لا سهر ولا تجريد، ولا غيرها من المقامات الأخرى، و ذلك لأنّ من خصائص هذه المقامات – كما سبق القول – هي أنّها إرادية و اكتسابية، تخضع لإرادة السالك، وعلوّ همّته، و صدق عزيمته، للعمل على تغيير ما بنفسه من نقص، طمعا في اكتساب الكمالات.

* **و ثاني خصيصة** : هي أنّ مفردات جدول المقامات قائمة على أساس علاقات جدلية، و ذلك لأنّ التوازن في السلوك لا يمكن أن يقوم على اكتساب مقام دون آخر، أو أن يعوض مقام مقاماً آخر و يقوم مقامه، و من ثمّة فإنّ مقام التوبة مثلاً متوقف على قيام مقام الزهد، و العكس صحيح، و الزهد متوقف على قيام الصدق في الزهد، و الصدق متوقف على الإخلاص في الزهد، و الإخلاص متوقف على الصدق فيه، كما أنّ الصحبة متوقفة على الفتوة، و لا فتوة إلاّ بالأثرة في الله لله وحده، و لا قيام لجميع ما سبق من المقامات و غيرها إلا لأدب في حضرة رجال الله، كما إنها جميعاً لا تقوم إلاّ بالذكر، الذي هو أن ينسى الذاكر ما سوى المذكور سبحانه و تعالى، و هكذا، فإنّ قيام كل مقام يقيم غيره، وهدم أي مقام منها يبطل غيره من المقامات و بذلك فإنّ العلاقة بينها جميعاً هي علاقة ترابطية أو جدلية، لا ينبغي للسالك الذي عمل بإرادته على بناء ذاته بناء تجريدياً أن يقوم بتجسيد مقام دون آخر.

* **وثالث خصيصة:** هي أنّ مفردات جدول المقامات قائمة على خصيصة التدرّج والتحوّل في مدلولاتها، فلفظ التوبة مثلا يتدرّج من التوبة عن الذنب والمعصية، إلى التوبة عن التوبة في حدّ ذاتها، و قد قسم مدلولها بعض الصوفية إلى مستويات متدرّجة و متحوّلة، تبدأ من " توبة العوام من الذنب، فتوبة الخواص من الغفلة ، فتوبة الأنبياء من رؤية عجزهم عن بلوغ ما نال غيرهم" (16) و كذلك الأمر بالقياس إلى الزهد، فإنّه يتطوّر من الزهد مما في أيدي الخلائق، إلى الزهد في إحساسه بأنّه زاهد في ذلك، ويتطوّر الصبر من دلالة الصبر على الشدائد إلى دلالة الصبر على الصبر في ذاته، و الصدق من الصدق في القول والفعل إلى الصدق في الصدق، و هكذا في باقي المقامات، فإنّ كل لفظة تكون مع الصوفي في حالة صوفية، يتدرّج مفهومها وفق تدرّجه في سلوكه معها، حتّى يصير الصوفي ليس تائباً فحسب أو زاهداً أو صادقاً...، و لكن توبة و زهداً و صدقاً و طاعة و ذكراً وصحبة و فتوة و هلّم جرّا، من هذه المقامات التي يتنافس الصوفية في قطعها وتجسيدها، و كثيراً ما كانوا يسألون بعضهم فيها بقولهم: أين وصلت من مقام التوبة أو الصبر أو الطاعة أو غيرها.

* **و رابع خصيصة** : هي أن مفردات جدول المقامات، تعمل بأكملها، على تجسيد دلالة انبناء الذات الصوفية من المعلوم إلى (المغيوب)، و ذلك لأنّ قيام الذات الصوفية بتجسيد تلك المقامات في تحوّلها و تدرّجها، ليس يهدف إلاّ إلى شيء واحد هو التجريد من أجل التفريد، و لذلك كان من خاصيات هذه المقامات المحو والإثبات، فالمحو هو رفع أوصاف العادة، والإثبات هو إقامة أحكام العبادة (17)، فكلما محا الصوفي عادة ما، بمقام ما، أثبت عبادة ما، و لا يقف المحو والإثبات عند حد أو منتهى، حتى إذا لم يجد ما يمحوه، من أوصاف العادة و حظوظه البشرية، محا صفاته وأفعاله، وأثبت قيامه بصفات الحق وأفعاله، فإن لم يجد غيرها، محا ذاته، واثبت قيامها بذات الحق، و عندئذ يدخل مرحلة وحدة الشهود، التي لم يعد يرى فيها ببصيرته شيئاً قائماً بذاته لذاته إلاّ "معنى" واحداً، هو الحق تعالى علواً كبيراً، و حينئذ ينطق العابد بلسان عابده : لا موجود إلاّ اللّه.

وخلاصة القول في جدول المقامات : أنّها كلها مكاسب تخضع لإرادة

الصّوفي ومشيئته، وأنّها قائمة على أساس ترابطي جدلي، لا على أساس تعويضي، وأنّها قائمة على أساس التدرّج و التحوّل في الدلالة من العام إلى الخاص، بحسب تدرّج الصوفي في المحو والإثبات، وإذا كان ذلك كذلك، فما هي خصائص مفردات الجدول الثاني؟

* **أول خصيصة** : تتميّز بها مفردات الجدول الثاني، من هذا المعجم، هي أنها في أغلبها أفعال أو صفات، تجمع بينها علاقة: لا إرادية، أي علاقة وهبية، بخلاف المقامات في الجدول السابق التي هي علاقة كسبية و إرادية، و قد أطلق الصوفية عليها اصطلاح ' الأحوال' باعتبارها نوازل تنزل على قلب الصوفي نزولاً وهبياً، لا كسبياً أو إرادياً.

فالصوفي لا يحب حين يحب بإرادته، إذ المحبّة في عرفهم لطيفة من لطائف الوهاب و مننه، يقذفها في قلب المتقرب إليه " بالنوافل" التي هي هاهنا المقامات، مما جاء في الجدول الأول السابق، و ذلك بناء على ما جاء قي بداية الحديث القدسي، الذي يردّده الصوفية في هذا الشأن، و هو : " مازال عبدي يتقرب إليّ بالنوافل حتّى أحبّه..." فقد تضمن : النوافل أي : المقامات التي هي مكاسب، و المحبّة أي حال من الأحوال، بل أوّلها، التي هي مواهب.

وكذلك يمكن القول في بقية الأحوال التي تمّ رصدها في الجدول الثاني، والتي منها: الفناء والشهود و الوقت و الموارد و البعد و القرب و اللقاء و البشائر والوجد والذوق و الشرب و العلل و السكر والوصل والتجلي والأنس و الترقي والحضور والغيبة و الصحو و الفتح واللوائح والولاية، وغيرها مما هي في حكم المواهب والمنن، و من أقوال الأحكام في ذلك، قول الجنيد: " الحال نازلة تنزل بالقلوب فلا تدوم" (18)، و قول الجرجاني: " الحال عند أهل الحق: معنى يرد على القلب، من غير تصنع، و لا اجتلاب ولا اكتساب، من طرب أو حزن أو قبض أو بسط أو هيئة، ويزول بظهور صفات النفس" (19).

* **و ثاني خصيصة** : هي أن كل دلالة يدل عليها لفظ من ألفاظ الأحوال، في الجدول الثاني هذا، تحل بالقلوب، ثم تحول فلا تدوم، وقد سمي

القلب قلباً لأنّه في تقلب دائم من حال إلى حال، فلا يستقر على حال، وقد سمي الحال حالاً لأنّه في تحول دائم أيضا، فلا يستقر على حال، فقد يتحول الحب إلى حزن، والوجد إلى فقد، والقرب إلى بعد، و الوصل إلى فصل، و الجمع إلى فرق، و السكر إلى صحو، والفناء إلى بقاء، وهلّم جرّا.

وقد يرد الوارد و الوقت و البشارة و اللقاء و الوجد و اللائحة و الأنس والهاتف و المنة و الموهبة و غيرها، على قلب السالك و المريد في لمح من البصر، ثم في لمح آخر منه يحول و يزول، و كأن هذه المواهب ما حلت بقلب السالك ولا نزلت به، فيتحول الوقت إلى مقت، و لحظة الأنس و السعادة إلى وحشة وشقاوة، ومن ثمّة فإنّ مواد هذا الجدول في جملتها تجسّد معاناة الصوفي إزاء وقته وحاله، وتجسّد التعاقب بين جدلية الغياب والحضور، فالصوفي إما غائب عن الحضرة، فيعتريه عندئذ: الشوق والهيام و الحزن والبعد عن المحبوب، وإما هو حاضر في مقام الحضرة مترق إلى العالم الأسنى في غيبة عما سوى المحبوب، فيعتريه عندئذ: الأنس والطمأنينة و السعادة والاستلاب و الوصل واللقاء والجذب و الفناء عما سوى الحضرة، فيذوق و يشرب ويرتوي نهلاً و عللاً من الحوض المورود ، فيتجلى له ويشهد الجمال و يعرف المعروف، فيتوحد و يوحد، ثم يعود إلى حال سبيله، بدءاً بالصحو والبقاء في الفرق الثاني، شاعراً بالحياة بعد الموت المجازيين، مكلفاً بالخلافة أو الولاية، و القيام بالدعوة إلى الحق في دنيا الخلق.

و هكذا فإن مواد جدول الأحوال، كما نرى و نلاحظ، تكاد تكون عبارة عن مترادفات لحال متقلب بين حقلين دلاليين متباينين هما الغياب و الحضور، و هي الخلاصة التي يمكن أن نظفر بها في بيت واحد من القصيدة النونية، المنسوبة لأبي مدين التلمساني، وهو البيت الذي يقول فيه (20) :

حَضَرْنَا، فغبنا عنْدَ دَوْر كؤوسنَا وعُدْنَا، كَأَنَّا لاحَضَرْنا وَ لاَ غبْنَا

* **وثالث خصيصة** : هي تداخل ثلاثة معاجم في جدول الأحوال هذا، أوّلها المعجم العاطفي الغزلي و من مواده : المحبّة و الهوى، و النوى و الشوق و

الهيام، والقرب و البعد، و الوصل و الفصل، و ما في حكمها من الألفاظ المتداولة عند أهل الحب الحسي، و المتداولة أيضا عند أهل الحب الروحي، يأخذونها قوالب لهم جاهزة للدلالة بها على أحوالهم الصوفية العالية في الحب الإلهي، و ذلك لما بين الحبين من شبه و التباس أحدهما بالآخر، حتى زعم كثير من الصوفية، أنّ الحب الإنساني، إن هو إلا حب صوري مظهري أرضي حسّي، لحب حقيقي جوهري سماوي روحي، بحيث يدل الصوري على الحقيقي دلالة يمليها السياق الشعري بقرائنه اللفظية والحالية، فيحول مسار اللغة العاطفية من دلالتها الحسيّة، إلى الدلالة الصوفية و من منزلتها في السياق التي هي على الحقيقة فيه، إلى منزلة إشارية في السياق الذي هي على المجاز فيه، وقد دخلت كثير منها منزلة الاصطلاح: كالمحبة و الوصل و الفصل والشوق واللقاء والبعد والقرب وغيرها مما تجده في المعاجم الصوفية.

وثانيها المعجم الخمري، ومن مواده الخمر والمدام، والذوق والشرب، والسكر والصحو، والري والنهل والعلل وما في حكمها من ألفاظ متداولة في القصائد الخمرية كقصائد الأعشى وأبي نواس وغيرهما، والمتداولة أيضا في القصائد الخمرية الصوفية، كنونية أبي مدين، و ميمية أبن الفارض.

يأخذ الصوفية الألفاظ الخمرية قوالب جاهزة لهم للدلالة بها على أحوالهم الصوفية العالية وقت الحضور أو الخروج منه، و ذلك لما بين الدلالتين من شبه كبير والتباس إحداهما بالأخرى إلى درجة عدم التمييز بينهما، إلا بالمنزلة التي تنزلت بها المفردات من القصيدة، و السياق الذي يؤطر القصيدة، فإذا كانت القصيدة تجري في سياق الخمر المادية، تنزلت المفردات الخمرية منها منزلة الحقيقة، وإذا كانت تجري في سياق الخمر الصوفية، تنزلّت المفردات الخمرية منها منزلة الإشارة والرمز، إلى أحوال صوفية، ذوقية لا لغة لها، مثل: الذوق و الشرب و السكر والنهل والعلل والصحو من السكر وغيرها بحيث يغدو المعجم الخمري الحسي رافداً لغوياً دالاً على سكر المحبّة المجردة من الحس، و ذلك وفق ما يمليه السياق الصوفي بقرائنه اللفظية والحالية، و قد دخلت أغلب المفردات الخمرية المادية مجال الاصطلاح الصوفي، لتصير من معجمه الصوفي، مما ذكرناه آنفا منها، و مما تجده معرفاً مشروحاً في المعاجم الصوفية.

وثالثها لا هو من المعجم العاطفي المحض، و لا هو من المعجم الخمري المحض، و لكنه معجم صوفي وظيفي تواضع الصوفية عليه للدلالة على بعض أحوالهم العالية في الوجد مثل: الفتح و الوارد و المنة و المنحة و الهاتف، و التي هي عبارة عن لوائح وسوانح و بوارق، تشرق في قلب القائم بالمقامات، فتبشره بصحة المسلك الذي يسلكه، واستقامة الطريق و الطريقة، و بقرب رفع الحجب وأستار اللبس و الحس بينه و بين الحقيقة الغيبية، و بقرب التجليات النورانية الكلية على قلبه و فؤاده، و هي في أغلبها مصطلحات على بدايات التجلي.

فإذا مازالت الحجب، ورفع الغطاء و تجلّت الحقيقة، و تمَّ اللقاء و الحضور، عمد الشاعر الصوفي إلى توظيف مصطلحات وظيفية أخرى أرقى للدلالة من السابقة، لدلالة على حال الوجد الأكثر رقياً و علواً من المراتب السابقة، وذلك مثل : الجمع، و جمع الجمع، والفناء، و فناء الفناء، و الصحو من الغيبة، و صحو الصحو، ثم يؤول الامر بعد ذلك إلى أعز حال باتفاق الصوفية، و هو الفرق الثاني حيث الصحو و الإفاقة والبقاء(21)، و كلها اصطلاحات بمعنى متشابه في الدلالة على نهاية التجربة الصوفية، والأوبة منها إلى مألوفاته، و إلى دنيا الخلق، للقيام فيها بالحق للحق دون سواه، وهو ما نلمسه عمليا عند بعض أصحاب الطرق.

وما يمكن أن نخلص إليه، في المعجم الوظيفي، بجدوليه : الأول الذي في المقامات، و الثاني الذي هو في الأحوال، هو أنه المعجم الوحيد، من كل المعاجم السابقة، الذي يحتوي جدولاه على ألفاظ وظيفية، منزلة في النص منزلة الحقيقة، اصطلح الصوفية على دلالتها الوضعية، و ألّفوا منها معاجمهم الصوفية، و هو بذلك المعجم الوحيد من بين المعاجم السابقة، الذي يمكن اتخاذ أغلب مفرداته قرائن لفظية، على أن القصيدة المتضمنة لبعض اصطلاحاته، هي قصيدة صوفية، وذلك لأنه المعجم الوحيد في ظننا الذي تنزلت ألفاظه من القصيدة منزلة وضعية تقوم بأداء وظيفة حقيقية لا مجازية.

و إذا كان ذلك كذلك، فإن المعجم الوظيفي، بطبيعته الاصطلاحية، هو الذي ينبه القارئ، و يأذن له، بوضع النص المقروء في السياق الصوفي، فيقوم

بعملية تفريغ وشحن لمفردات المعاجم السابقة: العاطفية منها والطللية والرحلية وحتى الخمرية، مجارياً في ذلك مقاصد الصوفية التي غالباً ما تكون نمطية، لنمطية التجربة الصوفية، وهي المفردات التي نزلوها من قصائدهم منزلة حسيّة، وهم يشيرون بها إلى دلالات روحية، لا يجد القارئ عناء في تحويلها و تأويلها، وذلك لما بين الدلالتين الحسيّة، ونظيرتها الروحية من شبه كبير يصل إلى حد الالتباس، ولذلك فإن كثيراً من المفردات السابقة، تظل دلالاتها في السياق الذي هي حقيقة فيه، هي الدلالات نفسها في السياق الصوفي الذي هي مجاز فيه، و لا فارق بين الدلالتين إلاّ من حيث التقدير والتأويل البسيط، ومع ذلك فإن فهم النص الصوفي يتوقف كثيراً على معرفة حقوله الدلالية وبالتالي على تصنيف معاجمها و معرفة إمكاناتها الدلالية الحقيقية منها والمجازية .

■ هوامش الفصل الرابع:

1- انظر : د. محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري 57 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط. الثانية:1986.

2- انظر : م . السابق 58.

3- انظر : د. عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري : 246-247 ، دار الحداثة، بيروت، ط. الأولى:1986.

4- انظر، مثلا، دراسة: د. عبد المالك مرتاض – بنية الخطاب الشعري : 241 ، و د. محمد مفتاح – تحليل الخطاب الشعري : 58 و ما بعدها.

5- د. غنيمي هلال – ليلى و المجنون : 200 – دار العودة، بيروت : 1980 .

6- م – السابق : 173.

7- الشريف على الجرجاني- كتاب التعريفات : 127 – دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط. الأولى:1983.

8- ديوان أبي مدين : 72.

9- انظر : تعليقات أبو العلا عفيفي على فصوص الحكم : 12/2 ، 239/2 ، 290/2 . دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط. الثانية : 1980.

10- السراج الطوسي – اللمع : 65، دار النهضة الحديثة بمصر : 1960.

11- انظر : الكلاباي – التعرف لمذهب أهل التصوف : 111، تحقيق محمد أمين النواوي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط. الثانية : 1980.

12- انظر : الجرجاني، كتاب التعريفات : 115.

13- انظر : م. السابق : 115.

14- م . السابق : 132.

15- أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية: 453/1 ، تحقيق: عبد الحليم محمود و محمود بن الشريف، مطبعة حسان، القاهرة 1972.

16- انظر : التعّرف لمذهب أهل التصوف : 111، و القول فيه لذي النون المصري.

17- انظر : الرسالة القشيرية : 241/1.

18- السراج الطوسي – اللمع : 66 .

19- كتاب التعريفات : 81.

20- رواها: د. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية : 359، عن مخطوطة ، ضمن مجموع، بمكتبة الأزهر، تحت رقم : 622 أباظة 7217.

***

خاتمة:

إنّ هذه الدراسة التي ألمّت بقراءة شعر أبي مدين التلمساني على وجه الخصوص، في إطار الشعر الصوفي على وجه العموم، كانت الأولى من نوعها، في حدود علمنا و اطلاعنا، و ذلك على الرغم من أنّ أبا مدين كان رائداً من رواد التصوف تجربة و تعبيراً، و كان من الأوائل الذين أسهموا في بناء القصيدة الصوفية بناء نمطياً معلوماً، يختلف عن بناء القصيدة العربية التقليدية لاختلاف التجربة مخيالاً وتعبيراً، و لم نستطع أثناء بحثنا أن نعثر على دراسة حلّلت خطابه الشعري بناء على رؤياه الصوفية، أو بناء على منهج معين، ماعدا الدراسة التي قام بها الإمام عبد الحليم محمود، بعنوان: (أبو مدين الغوث) التي تناولت تجربته الصوفية أكثر مما تناولت تحليل خطابه الشعري، و الدراسة القيّمة التي قام بها د. عاطف جودة نصر بعنوان: (الرمز الشعري عند الصوفية)، وهي الدراسة التي لم تتناول من شعر أبي مدين إلا قصيدة واحدة، هي القصيدة الخمرية، مع قصائد أخرى مشابهة لشعراء آخرين، وأهملت باقي شعره، على الرغم من تدوينه، و على الرغم من ريادته.

إنّ هذه الدراسة قامت، منهجياً، على محاولة ربط العلاقة الجدلية بين التجربة والتعبير، أو بين الرؤيا و التشكيل، و استطاعت أن تلم بالرؤيا

الصوفية عند أبي مدين على وجه الخصوص في إطار الرؤيا الصوفية على وجه العموم، و أن تحدّد هذه الرؤيا في مثلث دلالي صوفي غير مسبوق، في تحديده ورسمه بوصفه بنية عميقة دالة، تحكمت في توجيه و تشكيل البناء المعماري الكلي للخطاب الشعري الصوفي، كما تحكمت في تشكيله الموضوعاتي و الأسلوبي و المعجمي، بوصف هذه البنى قابلاً لفاعل، و بوصفها بنى لسانية سطحية، العلاقة في بنائها كانت دائماً جدلية وفق بناء الرؤيا و توجهها.

ولذلك فقد جاءت الخطة المنهجية، وفية لتصور علاقة الرؤيا بالتعبير والتشكيل، فكان أن خصصنا مدخلاً تناول بالدراسة، في جانب منه، شخصية أبي مدين الصوفية، بوصفها قرينة حالية خارجية أخذت في الحسبان عند تحليل الخطاب الشعري على أنّه خطاب صوفي لا تقليدي، وتناول في جانب آخر منه تحديد الرؤيا الصوفية عند الشاعر، انطلاقاً من تجربته الصوفية من جهة ومن تجربته الشعرية من جهة أخرى، فكانت نتيجة ذلك أن تحدّدت الرؤيا في مثل دلالي صوفي، في بعدين: غيابي وحضوري، وهي الرؤيا التي وجدنا الخطاب الشعري يتقولب وفقها في بنيته الكليّة، وفي بناه الموضوعاتية، و الأسلوبية، و المعجمية.

وبناء على ذلك فقد جاء الفصل الأول، لدراسة البنية المعمارية الكلية للخطاب الشعري في الديوان بأكمله فكانت نتيجة ذلك تصنيف هذا الخطاب إلى بعدين لا ثالث لهما، هما بعد الغياب و بعد الحضور، و سبب هذا التشكيل الثنائي مردّه إلى الرؤيا المحدّدة سلفاً و التي قامت هي الأخرى على بعدين متقابلين هما : الفرق الأول و الفرق الثاني، فناظر هذا ذلك، أما الجمع فهو بعد صوفي فقط، و هو برهة لا سمك لها وحينئذ فالتعبير عنها لا يتم إلاّ ببعدها أي في الفرق الثاني أي : بعد الحضور.

وجاء الفصل الثاني للإلمام بالبنى الموضوعاتية التي شكلت بعد

الغياب و بعد الحضور، فأحصينا منها ما هيمن في الخطاب و درسنا دلالاتها فيه، و حصرناها في: موضوعة الطلل وموضوعة الغزل وموضوعة الرحلة وموضوعة الحنين وموضوعة الخمر و الموضوعة الوظيفية، و قد حاولنا أن نرد بعض الموضوعات إلى بعد الغياب لاختصاصها به، مثل موضوعة الطلل و الرحلة، و أن نرد بعضها الآخر إلى بعد الحضور لاختصاصها به أيضا، مثل موضوعة الخمر والموضوعة الوظيفية، وحدّدنا منها ما يشترك في البعدين معا: الغياب والحضور، هي موضوعة الغزل .

وجاء الفصل الثالث للإلمام بالبنى الأسلوبية التي تشكلت منها مجموع الموضوعات السابقة، وبالتالي بعدا الغياب و الحضور، فأحصينا منها ما هيمن في الخطاب، و ما اعتبرناه من مقتضياته الأسلوبية، مما لا غنى له عنها، و مما تطلبته الرؤيا و شكلته بإرادتها، و حصرناها في: أسلوب التقابل، و أسلوب التمثيل، و أسلوب التجريد، وأسلوب التناص، والأسلوب القصصي، و مهدنا لكل ذلك بدراسة نظرية لمذاهب الدرس الأسلوبي.

ثم جاء الفصل الرابع و الأخير للإلمام بالبنى الإفرادية التي شكلت المعجم الشعري في الخطاب الصوفي، فأحصينا منها ما تردد و تكرر، و ما كان منه من مقتضياته، و حصرناه في أربعة معاجم، و فرعنا كل معجم إلى جدولين متباينين في كثير من الأحيان، فكانت عدتها ثمانية جداول، و المعاجم الأربعة هي: معجم الغزل وما في حكمه، و معجم الطلل و الرحلة و ما في حكمهما، و المعجم الخمري و ما في حكمه، و المعجم الوظيفي الصوفي و ما في حكمه، و مهدنا لكل ذلك بماهية المعجم، وقد استقينا مفردات المعاجم من التصنيف الموضوعاتي، و بينا الوظيفة المزدوجة للمفردة: في السياق الذي هي حقيقة فيه، وفي السياق الذي هي مجاز فيه، و إسهامها في فهم النص و مقاربته.

ولقد اتبعنا في الإحصاء و التصنيف منهجاً متدرجاً يبدأ من الكل نحو الجزء، أي بداية بالتشكيل الكلّي العام نزولاً نحو التشكيل الجزئي الخاص، كما هو مبين في عرض نتائج الدراسة كما أننا عممنا الدراسة وبالتالي نتائجها على الخطاب الشعري الصوفي القديم بأكمله، وذلك لصلة بنية الخطاب الشعري الصوفي عند أبي مدين، بالخطاب الشعري الصوفي بأجمعه، بوصف الصوفية في خطابهم يمثلون زمرة واحدة متجانسة من حيث التجربة والتعبير، و بذلك نعتقد أننا قد أسهمنا في قراءة أدب شخصية صوفية رائدة، بمنهجية معلومة من جهة، و أسهمنا في تحديد أهم البنى التي تشكل الخطاب الشعري الصوفي، ومقاربة وظائفها الدلالية من جهة أخرى. و الحمد لله أولاً و آخراً.

وهران في 2001/10/30

***

المحتوى:

**

هذا الكتاب

دراسة لأشعار أبي مدين التلمساني في إطار الشعر الصوفي، فتتمثل تجربته الصوفية، وأبعادها، وخصوصيتها، ودورها الحياتي، وجمالها الغني.

وتشكل الرؤيا الصوفية بنية دلالية عميقة لهذه الدراسة، فهي تمتد من الموضوع إلى التشكيل المعماري للقصيدة. وبذلك توجد ثلاثة محاور أساسية في كل قصيدة هي التعبير، والتشكيل، والرؤيا.

الدراسة جادة، وذات منهجية أكاديمية محكمة ركّزت جل اهتمامها بأمرين أساسيين هما: بعد الحضور في القصيدة الصوفية، وبعد الغياب أيضاً.

❑❑

رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

شعر أبي مدين التلمساني: الرؤيا والتشكيل: دراسة/ مختار حبار- دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2002 - 222 ص؛ 24سم.

1- 218.901 ح ب ا ش

2- 811.06009 ح ب ا ش

3- العنوان 4- حبار

ع- 2002/7/1125 مكتبة الأسد

❑❑